

L'Homme sans passé

Aki Kaurismäki

LYCÉENS AU CINÉMA

SOMMAIRE



LES RÉDACTEURS

Rédacteur en chef : **Guy Astic**, enseignant de lettres et de cinéma à l'université d'Aix-en-Provence et dans le secondaire, est co-rédacteur en chef de la revue *Simulacres* et co-dirige les éditions Rouge Profond.
Rédacteur du dossier : **Diane Arnaud** est maître de conférences à l'université de Paris VII, où elle enseigne le cinéma. Auteur de nombreux articles dans diverses revues, elle intervient dans plusieurs dispositifs d'éducation à l'image mis en place par l'APCVL.
Rédacteur pédagogique : **Guy Astic**, enseignant de lettres et de cinéma à l'université d'Aix-en-Provence et dans le secondaire, est co-rédacteur en chef de la revue *Simulacres* et co-dirige les éditions Rouge Profond.

Directeur de publication : Catherine Colonna - Propriété : CNC (12 rue de Lübeck, 75784 Paris Cedex 16, tél. 01 44 34 36 95, www.cnc.fr) - Directeur de collection : Jean Douchet - Rédacteur en chef : Guy Astic - Auteur du dossier : Diane Arnaud - Rédacteur pédagogique : Guy Astic - Conception et réalisation : Atelier de Production Centre Val de Loire (24 rue Renan, 37110 Château-Renault, tél. 02 47 56 08 08, fax 02 47 56 07 77, site : www.apcvl.com).



APCVL, coordination éditoriale : Luigi Magri - Conception graphique : Dominique Bastien - Conception multimédia : Julien Sénélas - Les textes sont la propriété du CNC - Publication septembre 2004 - Dossier maître et fiche élève sont à la disposition des personnes qui participent au dispositif sur : www.lyceensaucinema.org
L'APCVL remercie Pyramide, Positif, Nicolas Guérin, Francisco Ferreira, la Bibliothèque du Film (BIFI).

Mode d’emploi

Ce livret s’articule en deux volets. Le premier concerne le texte principal, rédigé par un universitaire ou un critique de cinéma. Constitué de parties informatives, analytiques et techniques, il se développe suivant des rubriques variées, conçues comme des repères précis, voués à faire le point, entre autres, sur la genèse du film, le récit, l’acteur/personnage, des archétypes de mise en scène, tout en proposant des approches plus formelles telles que l’analyse de séquence et de plans. L’objectif n’est pas d’offrir une lecture exhaustive, mais une approche cohérente et ouvrante à l’attention de l’enseignant qui pourra en faire un usage immédiat ou l’adapter à des orientations qui lui sont plus personnelles.

Le second volet, signalé par les zones grisées et rédigé par un professeur, relève plus des situations d’enseignement. Suivant deux directions : des “Pistes pédagogiques” sont déduites du texte central et le complètent ; des “Ateliers” proposent des exercices impliquant la participation des élèves. Renvoyant de l’un vers l’autre, un pictogramme ☞ achève de renforcer le lien entre le livret et la *Fiche Élève*, toujours dans un souci d’efficacité et de lisibilité.

Les sites ressources pour l’approche du film et son réalisateur, pour l’éducation à l’image ainsi que pour des bases de données sur le cinéma, sont accessibles sur www.lyceensaucinema.org. Le site propose aussi le dossier maître et la fiche élève au format pdf.

Les références des films évoqués dans ce dossier, disponibles en vidéo ou DVD, sont précisées page 23.

La copie DVD de *L’Homme sans passé* est disponible à la vente (Arte Vidéo) et auprès de l’ADAV pour une utilisation en milieu scolaire (tél. 01 43 49 10 02).

SYNOPSIS

L'Homme sans passé





La nuit, un homme arrive à la gare d’Helsinki. Trois voyous le battent à mort. L’heure de son décès enregistrée, il quitte inexplicablement l’hôpital. Recueilli par la communauté des défavorisés, ce héros blessé et amnésique reconstruit sa vie au ban de la société et rencontre l’amour avec Irma, la blonde de l’Armée du Salut. Suite à des événements inattendus, M retrouve son identité et doit quitter ses nouveaux amis. Mais son prétendu mariage est de l’histoire ancienne. Il finit par rejoindre Irma, en musique.

FICHE TECHNIQUE ET ARTISTIQUE

L’Homme sans passé / Mies vailla menneisyytta
Finlande, 2002
Réalisation : Aki Kaurismäki - Scénario : Aki Kaurismäki - Image : Timo Salminen - Son : Jouko Lumme, Tero Malmberg - Montage : Timo Linnasalo - Décors : Markku Pätilä, Jukka Salmi - Assistante-réalisation : Nadja Delcos - Interprétation : Markku Peltola (M), Kati Outinen (Irma), Juhani Niemelä (Nieminen), Kaija Pakarinen (Kaisa Nieminen), Sakari Kuosmanen (Anttila), Annikki Tähti (directrice de l'Armée du Salut), Anneli Sauli (propriétaire du café), Elina Salo (employée des chantiers navals), Outi Mäenpää (employée de banque), Esko Nikkari (auteur du hold-up), Pertti Sveholm (agent de la police judiciaire), Matti Wuori (avocat), Aino Seppo (ex-femme de M) - Producteur : Aki Kaurismäki - Production : Sputnik Oy, Pandora Film, Pyramide Productions - Durée : 97 minutes - Couleur - Format : 35 mm, 1/1,85 - Visa : n° 105 357 - Sortie finlandaise : 1er mars 2002 - Sortie française : 6 novembre 2002 - Distribution : Pyramide Distribution.

Aki Kaurismäki, les états d'âme du réalisme

FILMOGRAPHIE

Longs métrages
1983 *Crime et châtiment* (*Rikos ja rangaistus*), 1h33, couleur
1985 *Calamari Union*, 1h22, noir & blanc
1986 *Shadows in Paradise* (*Varjoja paratiisissa*), 1h16, couleur
1987 *Hamlet Goes Business* (*Hamlet liikemaailmassa*), 1h28, noir & blanc
1988 *Ariel*, 1h13, couleur
1989 *Leningrad Cowboys Go America*, 1h18, couleur
1989 *Les Mains sales* (*Likaiset kädet*), 1h10, couleur (Film TV)
1990 *La Fille aux allumettes* (*Tulitikkutehtaan tyttö*), 1h10, couleur
1991 *J'ai engagé un tueur* (*I Hired a Contract Killer*), 1h20, couleur
1992 *La Vie de bohème*, 1h40, noir & blanc
1994 *Leningrad Cowboys Meet Moses*, 1h32, couleur
1996 *Au loin s'en vont les nuages* (*Kauas pilvet karkaavat*), 1h36, couleur
1999 *Juha*, 1h18, noir & blanc, muet
2002 *L'Homme sans passé* (*Mies vailla menneisyytta*), 1h37, couleur

Moyen métrage
1994 *Tiens ton foulard, Tatiana* (*Pidä huivista kiinni, Tatjana*), 59 mn, noir & blanc

Courts métrages musicaux (avec les Leningrad Cowboys)
Those Were the Days (1991, 5mn), *These Boots* (1992, 4 mn) et Total *Balalaika Show* (1993, 55 mn), documentaire de leur concert avec les Chœurs de l'Armée Rouge.

Né en 1957, à Orimattila en Finlande, Aki Kaurismäki n'a pas suivi d'études cinématographiques, contrairement à son frère, Mika, diplômé de l'École de Cinéma de Munich, avec lequel il commence sa carrière en collaborant à un documentaire sur le rock, *Le Geste de Saimaa* (1981). La formation du futur cinéaste s'est opérée dans les salles obscures, fréquentation assidue en parallèle à ses différents petits boulots (ouvrier en bâtiment, magasinier sur le port, « *plongeur le plus rapide de Stockholm* », postier…) — un amour du cinéma qui se prolonge dans l'organisation annuelle, avec son frère, du Festival du Soleil de Minuit (Sodankylä), haut lieu de la cinéphilie. En vingt ans, cet autodidacte, devenu un auteur à part entière sur la scène cinématographique internationale, a tourné une vingtaine de films. Il serait tentant de caractériser son univers en termes définitifs : minimalisme formel de la mise en scène et engagement social du récit. Mais c'est avant tout l'art du décalage et la poésie de l'absurde qui rendent compte de la richesse de sa création. Ils sont à l'origine d'une filmographie teintée de subtiles nuances expressives entre le burlesque et le mélodramatique.

Les adaptations filmiques de grands textes de la littérature (Shakespeare, Dostoïevski, Sartre…) par Kaurismäki éclairent, le plus souvent en noir et blanc, à la fois l'universalité de la tragédie humaine et les difficultés de survie propres à la société contemporaine. Cet intérêt littéraire est marqué dès son premier film, *Crime et châtiment*. Il se poursuit avec *Hamlet Goes Business* qui déplace le prince du Danemark dans les milieux financiers en pleine spéculation, avant la crise boursière de 1988. *Juha*, dernière adaptation en date, transpose le roman du finlandais Juhani Aho, ancré au XVIIe siècle, dans un espace-temps proche de nous, bien que difficilement datable, et confirme la tendance à l'anachronisme et à l'épure dans le traitement de ces films. L'une des œuvres les plus emblématiques à ce sujet n'est autre que *La Vie de bohème*, tournée à Paris, en langue française, d'après le roman d'Henri Murger, dont la lecture aurait révélé la vocation du cinéaste à dix-neuf ans. Samuel Fuller et Jean-Pierre Léaud, lequel avait déjà hanté le monde de Kaurismäki lors du plus léger *J'ai engagé un tueur*, font des apparitions remarquables dans cette vision cruelle et étrange de la marginalité.

Autre inspiration artistique, les films de voyage qui frayent avec l'univers musical et le genre du *road movie*. Le ton, nettement plus déjanté, est donné dès *Calamari Union*, son deuxième film. Dans cette flânerie, qui suit les errances de musiciens rock tous dénommés Frank, l'absurdité des situations trouble le fond désespéré d'une lueur burlesque. Cette veine comique déconcertante provoque un effilochement du récit, notamment dans *Tiens ton foulard, Tatiana*, film de moins d'une heure qui s'attarde sur le mutisme de deux éclopés finlandais avant de provoquer la rencontre avec des auto-stoppeuses de l'Est. La collaboration artistique, devenue culte, avec les Leningrad Cowboys retrace, entre autres, l'odyssée américaine du « *plus mauvais groupe de rock au monde* » et exprime le péril culturel d'une Europe ballottée entre les États-Unis et la Russie.



La trilogie prolétarienne, avec *Shadows in Paradise*, *Ariel* et *La Fille aux allumettes*, a consacré la reconnaissance critique de Kaurismäki. Les choix narratifs et esthétiques s'écartent d'une vision documentaire, d'un cinéma militant, et d'une compréhension psychologique de la pauvreté. En partant de la singularité émouvante des héros (éboueur, caissière, mineur, ouvrière d'usine…) et en éliminant les accents pathétiques par la rigueur de la mise en scène, ses fictions créent un style justement qualifié de « *réalisme intérieur* » par René Prédal (in *Contre Bande*, n° 5/1999). Plus récemment, l'attention à la réalité sociale des laissés-pour-compte s'est déplacée de la classe ouvrière au *Lumpenprolétariat* en développant un penchant poétique pour l'invraisemblance. *L'Homme sans passé* fait partie d'une nouvelle trilogie, qui a commencé avec les ravages du chômage dans *Au loin s'en vont les nuages,* et qui pourrait se clore par un film humaniste sur la solitude.

« J'ai ramassé les derniers morceaux de mon cœur, j'ai touillé le tout et ça a donné ce film. »

Telle est la réponse donnée par Aki Kaurismäki (*Libération*, 6/11/2002) quand on le questionne sur son retour au cinéma avec *L'Homme sans passé*. Lors de ses élucubrations, car ce cinéaste venu du froid s'enivre en entretiens, il parle d'emblée de son fond dépressif et suicidaire pour mieux le tourner en dérision avec humour. Chez ce maître d'œuvre finnois, la création cinématographique est apparemment une question de vie et de mort, qui oscille entre l'arrêt subit et la reprise inspirée. De fait, le réalisateur a annoncé prendre sa retraite en 1994 après le relatif échec critique des *Leningrad Cowboys Meet Moses*. Il est revenu à l'écran avec *Au loin s'en vont les nuages* malgré le décès soudain, en 1995, de son ami et acteur de toujours, Matti Pellonpää.

L'Homme sans passé marque, avant tout, un retour aux couleurs et aux dialogues quatre années après *Juha*, « *dernier film muet du XXe siècle* », dans lequel les personnages connaissent une fin tragique. Kaurismäki n'a donc pas poussé jusqu'au bout le processus de soustraction formelle esquissé à travers cette œuvre sombre, puisqu'il aurait fallu, selon ses dires, tourner un film sans images et poursuivre le destin d'une ombre. L'utilisation du noir et blanc est associée au pessimisme narratif et à la vision désespérée que le cinéaste prétend avoir sur le monde. Le recours à la couleur dénote au contraire sa volonté artistique d'une fin heureuse. Grâce aux rehauts chromatiques de *L'Homme sans passé* — ses plus belles teintes à ce jour — les vicissitudes des exclus sociaux se dénouent comme par enchantement. « *La réalité de l'époque est si sombre que je ne veux pas en rajouter* », déclare-t-il.

L'œuvre expose par ce biais la réalité des sans-abri. Le fait que le titre ait d'abord été *Le SDF* énonce clairement le choix de dépeindre la dégradation des conditions de vie en Finlande suite au creusement des inégalités sociales. Mais le cinéaste humaniste a pensé *L'Homme sans passé* tel un "conte de fées" de manière à éclairer les problèmes de la société contemporaine en termes esthétiques et éthiques : « *Un homme sans nom arrive en ville et se fait tabasser à mort à la première occasion. C'est le début de ce grand drame épique : film, ou devrais-je dire, rêve, où des cœurs solitaires aux poches vides errent sous la voûte céleste de Notre-Seigneur… ou devrais-je dire, la voûte céleste des oiseaux.* » (Dossier de presse du film.) Une telle proposition artistique prend la souffrance d'une humanité à la fois singulière et universelle comme point de départ aux développements poétiques du film.

Les sources d'inspiration sont multiples même si Kaurismäki reste flou : une vague chanson évoquant le passage à tabac de clochards, la lecture d'un livre



américain oublié des années quarante retraçant la perte d'identité du héros suite à un accident dans le métro, les contes sociaux de Frank Capra, les films noirs de Frank Borzage des années trente, et plus précisément *L'Homme invisible* (1933) de James Whale… Pour la conduite narrative, le réalisateur a conçu un changement de ton. « *On se déplace du réel au rêve* » (*Le Monde*, 6/11/2002), du réalisme au "surréalisme", en passant de la cruauté stylistique de *L'Argent* (1983) de Robert Bresson à l'univers burlesque du *Vagabond* (1915, ci-dessus) de Charlie Chaplin.

Selon Aki Kaurismäki, homme à tout faire de ses films (scénariste, monteur, réalisateur, producteur), l'intégralité du processus de création a été compris en termes d'économie tant sur le plan financier qu'artistique. Quelques précisions : trois jours d'écriture du scénario, un budget serré, trente et un jours de tournage, pas de répétition avec les acteurs, une à deux prises par séquence, une heure pour trouver un nouveau titre… Le seul temps qui échappe à ces principes créatifs de réduction est l'année entière consacrée à chercher les lieux et les objets profilmiques. Les décors sont, de fait, tout sauf documentaires. Il aura donc fallu un amour anachronique pour les détails du quotidien et un certain temps d'errance afin que *L'Homme sans passé* naisse en "Akiland".

DOCUMENTS

L'idée d'avant le film : Je vais parler des SDF et des queues de soupes populaires à la périphérie d'Helsinki. C'est un peu comme *Au loin s'en vont les nuages*, partie 2, mais un peu plus rugueux et bien sûr différent. Ce sera la deuxième partie d'une trilogie. Je ne sais rien sur la troisième partie, mais c'est plus agréable de penser aux films en trilogie pour pouvoir avancer.

Propos recueillis par Martti Puukko, "Entretien avec Aki Kaurismäki (2000)", site "INFO.Finlande".

Le scénario et après… : J'ai écrit le scénario en trois jours, mais j'ai mis un an pour faire mes repérages de lieux de tournage. […] Même si ma réputation c'est d'être un homme imprécis, je suis très précis quant à mes films. […] Pour marier les habits des acteurs, des actrices, au mur qui est derrière, je peux peindre le mur.

Conférence de presse, Festival de Cannes, mai 2002 (Bonus du DVD *L'Homme sans passé*, ARTE Vidéo, 2003).

La voie du dépouillement (1) - sur les pas de Bresson et Ozu : Je suis très japonais dans mon travail en un sens. Pas de décoration ; la base de tout art est la diminution. Vous partez d'une idée initiale que vous réduisez progressivement jusqu'à ce qu'elle soit suffisamment dépouillée pour être juste. Alors, et seulement alors, vous êtes prêt. ☞

Propos recueillis par Jean-Sébastien Chauvin dans *Cahiers du cinéma*, n° 573, novembre 2002.

La voie du dépouillement (2) - Kaurismäki et sa théorie du cinéma : D'abord il y a l'homme et la femme devant un mur gris. Et l'éclairage… Ensuite on enlève l'homme ; il n'y a plus que la fille devant ce mur gris. Ensuite on enlève la femme, il n'y a plus que le mur, l'éclairage, l'ombre. Ensuite on enlève le mur ; il n'y a plus que l'éclairage et les ombres. Ensuite on enlève l'éclairage ; et là, vous avez un film parfait : c'est l'ombre. ☞

Conférence de presse, Festival de Cannes, mai 2002 (Bonus du DVD *L'Homme sans passé*, ARTE Vidéo, 2003).

Découpage séquentiel

1) Générique. **[C01]** Un homme voyage de nuit en train. Les inscriptions du générique défilent jusqu'à son arrivée sur le quai de la gare. Le héros se dirige sur un banc à l'extérieur. Il est quatre heures du matin.

2) 2mn04s. Il est attaqué pendant son sommeil par trois agresseurs qui le rouent de coups. La victime a la force de tituber jusqu'à la gare avant de s'effondrer sur le sol des sanitaires pour hommes. Il est laissé pour mort.

3) 4mn31s. **[C02]** M, la tête et le buste enveloppés de bandages, est alité dans une chambre de l'hôpital. Le médecin et l'infirmière constatent l'heure du décès à 5h12. Une fois seul, le mort présumé se relève brusquement et s'apprête pour sortir.

4) 6mn12s. **[C03]** Près du port en plein jour, M est étendu inerte sur les rochers. Deux jeunes enfants blonds le découvrent sur leur chemin. Affolés, ils courent chercher leur père.

5) 7mn47s. M se retrouve soigné et nourri par Kaisa, la mère de cette famille d'accueil qui vit dans un conteneur. Une fois rétabli, M lui confie, un soir, qu'il a perdu la mémoire.

6) 11mn38. Réveil en musique. **[C04]** Nieminen, le père veilleur de nuit, emmène le convalescent manger à l'Armée du Salut. Regards appuyés entre M et la serveuse de soupe, la blonde Irma.

7) 15mn10s. Prolongement de soirée à la bière. Dans le bar, Nieminen, porté sur l'alcool, interroge M sur ses souvenirs mais ce dernier a un trou noir dans la tête depuis la nuit du train.

8) 18mn35s. Irma rentre se coucher dans son foyer en écoutant rêveusement la musique à la radio. Les sans-abri dorment à la belle étoile.

9) 20mn40s. **[C05]** Anttila, le vigile corrompu des baraquements, loue illégalement à M pour cent marks par semaine un conteneur vide situé près de la mer.

10) 23mn45s. L'emménagement nécessite un grand nettoyage de printemps. Avec l'aide de l'électricien et de Nieminen, le héros peut décemment s'installer. Autour du *juke-box* trouvé dans une décharge, il invite ses amis à dîner.

11) 28mn45s. **[C06]** M, piqué au vif par Irma qu'il lui a fait remarquer son aspect négligé, se reprend en mains. Avec une chemise lavée et une tête sans bandeau, il va chercher du travail à l'ANPE. Mais sans identité, il se fait jeter comme un malpropre.

12) 33mn02s. La tenancière du café où il s'est réfugié, affamé, le prend en pitié et lui offre un repas gratuit.

13) 34mn37s. **[C07]** M, abattu, va aux locaux de l'Armée du Salut pour de nouveaux habits. Touchées par sa dignité, Irma et la directrice lui donnent du travail.

14) 37mn08s. **[C08]** Anttila vient réclamer son loyer à M encore sans le sou. Le chien du vigile, Hannibal, refuse d'attaquer le mauvais payeur.

15) 38mn59s. Un soir venu, après avoir touché son salaire, M propose à Irma de la raccompagner. Au terme de leur promenade, il lui vole un baiser sur la joue.

16) 41mn32s. M, en règle avec Anttila, lui loue sa voiture pour le samedi. Hannibal est resté avec son nouveau maître.

17) 42mn56s. **[C09]** Irma et M dînent en amoureux dans le conteneur. Une fois sur le canapé, ils écoutent de la musique et s'embrassent.

18) 46mn21s. **[C10]** M propose aux musiciens de l'orchestre de l'Armée du Salut un changement de répertoire pour élargir leur public. Ils cèdent à l'idée de jouer du rock'n roll.

19) 49mn08s. L'initiative est acceptée par les responsables. La veille de la Saint-Jean, sur l'air de la chanson *Petit cœur*, les sans-abri se mettent à danser.

20) 51mn14s. M emmène Irma en voiture à la cueillette des champignons puis au concert rock de son groupe. Grâce à l'amour, le héros a retrouvé joie de vivre et confiance en lui.

21) 55mn17s. **[C11]** En voyant un soudeur au travail sur le port, M retrouve instinctivement ses gestes professionnels. Il se fait engager. Or, l'administration exige qu'il ouvre un compte bancaire pour les charges sociales.

22) 57mn15s. M tente donc d'ouvrir sans succès un compte numéroté en Suisse dans une petite banque. Un braqueur d'âge avancé les enferme, lui et l'employée, dans le coffre-fort. Ils s'en sortent *in extremis*.

23) 60mn58s. M est détenu pendant plusieurs jours par les forces de l'ordre qui l'accusent de ne pas vouloir révéler son identité.

24) 63mn43s. L'avocat envoyé par l'Armée du Salut le sauve de justesse de la prison grâce à sa connaissance sans faille des textes juridiques.

25) 66mn49s. Le braqueur qui a suivi M à sa sortie du commissariat lui raconte son histoire. Cet entrepreneur, endetté et ruiné, n'a pu honorer le paiement des salaires de ses employés, ce qui explique son geste désespéré.

26) 70mn31s. **[C12]** M, en mission, pour le braqueur suicidé, apporte l'argent aux salariés.

27) 71mn34s. Grâce à la photo de M dans la presse, suite au fait divers de la banque, son identité est établie. Jaakko Antero Lujanen est soudeur de profession et… marié.

28) 73mn38s. Après avoir passé la soirée avec Irma, le héros part à contre-cœur en train pour Nurmes, rencontrer son épouse dont il n'a aucun souvenir.

29) 75mn42s. **[C13]** Sa femme, liée à un autre homme, explique à Lujanen qu'ils ont divorcé suite à ses problèmes de jeu. Ils se quittent à nouveau, mais en bons termes.

30) 82mn02s. **[C14]** L'homme revient dans le quartier du port. De nuit, il tombe nez à nez avec ses anciens agresseurs qui viennent d'attaquer un sans-abri. La communauté surgit alors pour le défendre. Anttila, désormais solidaire, laisse libre cours à un peu de justice humaine.

31) 85mn46s. Le héros va chercher Irma au concert de la cantine sous les yeux attendris de ses amis. Le couple s'enfonce amoureusement dans la nuit. Un train passe.

32) 89mn05s. **[C15]** Générique de fin. Lettres blanches sur fond noir

Durée du film DVD : 92mn28s.

Le découpage séquentiel est différent du chapitrage du DVD, indiqué ici en gris **[C01]**.

Le minutage ci-dessus est celui d'un DVD. La vitesse de défilement étant de 25 images par seconde (au lieu de 24), la durée totale indiquée ici est légèrement inférieure à la durée "réelle" du film (1 heure 37 minutes).

Guide

Outil pratique pour l'analyse du film dont il donne un aperçu synthétique et précise la progression minutée, le découpage séquentiel permet de déterminer les unités narratives (les séquences) et leur enchaînement. Dispositif de repérage, il facilite la perception chronologique de l'œuvre et ouvre à d'autres circuits de sens, d'histoire, moins linéaires. Le découpage de *L'Homme sans passé* dit bien la simplicité (l'amnésie comme degré zéro d'un début d'intrigue) et l'extrême lisibilité de son récit, laquelle repose sur une dramatisation épurée empruntant au conte de fées. Les séquences s'articulent suivant une trajectoire de réhabilitation semblable à un parcours initiatique : grand M rappelle le Petit Poucet, sauf que le dénouement imaginé par Kaurismäki rompt avec la tradition du retour au *statu quo* initial. Les élèves seront sensibilisés à la sobriété dramatique du film-fable, dans le relevé qu'ils feront des effets de symétrie (charnière, la séquence du baiser dans le conteneur) et de reprise (les scènes de train, d'agression…), des péripéties réduites et des liens actantiels classiques.

Accidents de parcours le long d'une fable sociale







La narration, en dépit de l'apparente linéarité, rend complexe le passage du temps : court-circuit traumatique du début ; ellipses, répétitions et poses subjectives du développement ; sursauts du passé et bifurcations de la dramaturgie avant le dénouement.

Court-circuit temporel et moteur du récit. La progression des séquences respecte l'ordre chronologique de l'histoire. Mais le relais entre le passé et le présent est mis à mal par le parti pris narratif de départ. Il s'agit de suivre le parcours d'un homme qui a sombré dans l'amnésie après une violente agression. La relève inexpliquée du héros dépouillé, déclaré mort aux toilettes et à l'hôpital, scelle le lien entre la conduite heurtée du récit et le trajet accidenté de ce corps blessé — corps un temps sans parole, longtemps sans nom, mais toujours déterminé à enjamber les obstacles de la vie. Quand M se met à parler c'est pour dire qu'il a tout oublié avant la nuit du train (séquences 5 et 7), qui n'est autre que l'ouverture du film. Les tentatives amicales des Nieminen (le questionnement dans le café, le projet du coup sur la tête) échouent pour lui faire retrouver la mémoire. L'écran au souvenir, le "trou noir", persiste. Face à l'impossibilité d'une introspection subjective, l'Homme sans passé, véritable vecteur narratif, n'a d'autres choix que ceux de partir à zéro, d'aller de l'avant et d'entraîner le récit avec lui dans un présent providentiel.

Raccourcis et changements de vitesse. Le cœur de ce film d'action humaine bat en rythme avec les démarches et les déconvenues de M. Rares sont les séquences qui se trament derrière son dos. La succession effrénée des premiers temps, marquée par des ellipses narratives importantes, continue d'opérer à travers l'enchaînement de rencontres plus ou moins heureuses (avec Nieminen, Anttila, Irma…) et la multiplication des initiatives fructueuses de M : ménage de printemps, culture de pommes de terre (séquence 10), organisation de concerts rock. L'art du raccourci consiste à ne pas déterminer les durées écoulées, à quelques exceptions près (la semaine d'absence du vigile à Tallinn, le rendez-vous en voiture du samedi, séquence 16). La narration impose régulièrement des phases de respiration laissant la part belle aux dialogues et aux pauses, notamment les poses du héros en train de fumer. Ce ralentissement de l'action à couper le souffle impose une complicité, magnifiée par les regards caméra du fumeur ménageant, entre le personnage et le spectateur, un partage d'un temps subjectif commun.

Rites du renouveau. Les indications horaires qui encadraient la séquence de l'agression disparaissent au profit de nouveaux repères. Quand M cultive son lopin de terre, la pluie arrive, prémonition de la douche froide qu'il reçoit à l'ANPE (séquence 11). La vie communautaire n'est pas uniquement réglée par les signes du ciel, mais aussi par des habitudes réitérées, tel que le repas du vendredi à la Soupe Populaire. L'activité sociale du héros, qui retrouve l'enthousiasme grâce à l'amour, consiste à proposer des fêtes musicales. Le récit se resserre entre les rendez-vous dans le conteneur, les locaux de l'Armée du Salut et les lieux de concert. La conscience du temps qui passe se confond avec ces durées rituelles. Entre-temps, un homme s'est cultivé une vie nouvelle au printemps.

Retours du passé. La narration se dérègle quand une "étincelle" du passé, son métier de soudeur, revient à l'esprit de M (séquence 21). Dès lors, il est à nouveau victime de la violence extérieure : braquage improbable dans une banque, détention abusive par la police (séquence 23). La confrontation obligée avec les institutions donne lieu à des effets de rupture et de reprise. Un avocat vient miraculeusement sauver le héros *in extremis* de l'emprisonnement. M se met au service de l'entrepreneur ruiné, motivé par la réparation d'une injustice sociale (séquence 26). Après cette bifurcation, la divulgation de son identité oubliée menace de le ramener pour toujours à son ancienne vie. Les éléments révélés par son ex-femme (péché du jeu, engouement musical), lors de fausses retrouvailles, font perdre à ses initiatives leur caractère inédit. Quand le héros dépasse la vision traumatique de ses agresseurs en les recroisant sur son chemin à Helsinki de nuit, la boucle du passé semble bouclée. Il peut poursuivre sa route avec Irma et tourner le dos au récit. Le passage final d'un train de marchandises laisse alors la voie libre à toutes les projections : temps cyclique, avenir mobile, nouvel accident de parcours. La structure narrative serait-elle celle d'un éternel retour ?



Mouvances extraordinaires de l'ordinaire

L'Homme sans passé pose des problèmes d'interprétation liés à l'invraisemblable histoire de M, ce héros laissé pour mort au début du film. La narration et l'esthétique intègrent des éléments appartenant à plusieurs genres (le conte social, la romance, le film musical) de façon à laisser en suspens les différents sens métaphoriques de la fiction. Dans cette perspective, les expressions burlesques de la mise en scène renouvellent et enrichissent la représentation du réel en provoquant des effets inattendus.

SENS DE LA FICTION

Le film, compris comme une fable humaniste, donne une nouvelle chance de se relever à un homme déchu et rejeté qui trouve refuge dans la communauté protectrice des déshérités. L'ancrage dans la Finlande actuelle est présent à l'esprit du spectateur par les références à la crise économique mais les accents nostalgiques (les tangos populaires, le mobilier recyclé, le *juke-box*) contribuent à imbriquer des temps hétérogènes, amplifiant la portée de cet éclairage contemporain. Le héros est dénommé par l'initiale M, seulement au générique de fin, en référence à la première lettre en finnois liée aux questions essentielles (où, quand, pourquoi). M porte en lui les interrogations propres à notre condition humaine, en visant une humanité qui n'est pas celle du *Maudit* de Fritz Lang. L'œuvre a une dimension universelle et atemporelle dans la mesure où elle passe outre le passé psychique du héros. En dépit de son identité retrouvée, l'ancien joueur reste fidèle à ses nouveaux choix éthiques (solidarité, dignité et bonne humeur) au sein d'une construction utopique de la marginalité.

Au-delà de cet universel singulier qui traite du rapport existentiel de l'homme à la société, le point de départ de la fiction met aussi en abyme l'acte de création cinématographique dans sa relation à la fois nécessaire et insuffisante à l'inconnu, à l'*ex nihilo*. La perte de mémoire qui définit le personnage fait écho à la direction d'acteurs qu'affectionne Kaurismäki sur ses tournages. Le réalisateur, peu porté sur les répétitions avant les prises de vue, avoue ne jamais divulguer à ses comédiens d'informations relatives au passé des protagonistes. L'enjeu narratif reflète les conditions de filmage, créant ainsi une confusion entre l'acteur et le rôle. Dans le récit, l'Homme sans passé est constamment soupçonné de double jeu par les détenteurs du pouvoir institutionnel. Le chef de l'agence pour l'emploi ne croit pas à son interprétation d'amnésique et indique à M l'école dramatique la plus proche (séquence 11).

L'écriture filmique épouse radicalement la construction identitaire d'un homme mûr vierge de tout souvenir personnel antérieur au début du film. L'amnésie du héros motive l'enchaînement des actions et contribue à rendre vraisemblable son invention par les seuls moyens du cinéma. La séquence du rétablissement effectif de M, qui quitte la nuit de sa convalescence et se réveille au grand jour à la vie des baraquements, émerveille par la beauté et la simplicité stylistiques de sa composition. La musique de l'accordéon, l'éclat des couleurs primaires dans les pots de fleurs, la clarté lumineuse d'un ciel dégagé, les contre-plongées vertigineuses d'une corde à linge, le montage cocasse d'une douche improvisée engendrent la naissance esthétique du héros dans un monde qui semble, lui aussi, créé de toutes parts (voir séquence 6, page 24).

RENOUVEAU DU BURLESQUE

Le redéploiement du champ des possibles et le pouvoir de renouvellement de la fiction, qui ne vont pas sans heurts ni sourires, obéissent à un art subtil des décalages. Les effets burlesques sont notamment utilisés pour conférer aux survenues inexplicables une dimension familière. L'ouverture du film introduit des éléments du fantastique, mais de façon peu conventionnelle car ils sont toujours déviés par une pirouette. À l'hôpital, le décor bon marché de la chambre, l'éclairage glauque et le jeu hiératique du personnel médical évoquent l'univers de la *Quatrième dimension* et les films de série B américains des années quarante et cinquante (séquence 3). La relève automatique de M, le buste et le visage couverts de bandelettes, mais la mèche rebelle, est saisie en un seul plan, avec un effet de volte-face si abrupt qu'il est difficile de douter de la réalité filmée. Cette résurrection tout à fait improbable, loin de faire peur ou de faire hésiter, est de plus banalisée par un drôle de geste. L'homme momifié devant son reflet, tel un clown mort-vivant, se redresse l'arête du nez, visiblement tordue sous la bande de gaze, ce qui provoque un bruit étrange. Ce détail loufoque permet ainsi de confondre l'ordinaire et l'extraordinaire. Le héros peut dès lors renaître dans le cadre, près du port, en atterrissant dans un monde, à quelques couleurs près, assimilable à la réalité commune de la misère. Par la suite, le décalage expressif, inhérent à ce burlesque davantage pince-sans-rire

que tarte à la crème, attribue aux événements inattendus un caractère merveilleux. L'intervention de l'avocat de l'Armée du Salut, qui semble échappé d'un dessin animé, retourne comme un gant l'accablement narratif et figuratif de M détenu injustement par les forces de l'ordre (séquence 24). Le défaut d'élocution de ce sauveur et sa mémoire insensée des textes juridiques en deviennent drolatiques. De même, le braquage a quelque chose d'hallucinant tant la lenteur apathique du vieil entrepreneur ruiné s'inscrit à l'encontre de sa démarche (séquence 22). Le comique de situation révèle un fond de dépression sociale. Ces invraisemblances narratives ne font pas perdre de vue les épreuves du réel car les vicissitudes du quotidien sont aussi traitées de façon surprenante.

L'utilisation de la mécanique burlesque sert à prendre le récit à contre-pied, en préférant les nuances expressives à la logique mélodramatique des faits. Quelques gags sont insérés de manière à ne pas sombrer dans le pathétique et le misérabilisme. Un clochard sort d'une poubelle comme un polichinelle tout en évoquant sa possible expulsion (séquence 11). Plus discrètement, dans le café, le geste drôle et émouvant de M qui recycle son sachet de thé rappelle le rapport créatif aux objets des vagabonds du cinéma muet (séquence 12). Les dialogues, dans un style poétique et désuet qu'il est convenu d'appeler "l'akilien", orchestrent des duels incongrus entre des faux rivaux. Les négociations verbales entre Anttila et M, intégrant référence biblique et mot d'esprit, rendent irréelles les menaces de mise à mort sociale. Dans cet univers, les chiens eux aussi ont la parole, c'est-à-dire le sens de l'absurde. Quand le vigile demande à Hannibal d'attaquer le mauvais payeur, l'immobilisme canin désamorce partiellement la violence latente. M sera certes soulevé tel un pantin par Anttila (séquence 14). Mais le faux méchant finira par tomber le masque, effaçant son air patibulaire pour prendre les traits d'un chien battu (séquence 20).

En fin de compte, c'est aussi cette poétique décalée des échanges (montage, figuration, dialogues) que la mise en scène développe quand M rencontre l'amitié et l'amour sur son passage.













PISTE PÉDAGOGIQUE 1 ☞

Les partitions réel/irréel, ordinaire/extraordinaire dominent les esprits et l'art se propose souvent d'en investir l'entre-deux pour les bousculer. Le film de Kaurismäki obéit à cette démarche, évoluant entre quotidien et "réel court-circuité", pour reprendre l'expression de Petr Král dans *Les Burlesques* ou *Parade des somnambules* (1986). On peut alors parler de "réalisme magique". Cette notion voit le jour vers 1925 sous la plume d'un critique d'art allemand, Franz Roh, qui lui substituera celle de "Nouvelle Objectivité". Le théoricien décrit la présence inédite de l'objet représenté dans la peinture post-expressionniste. Au-delà des couleurs et des formes, l'objet retrouve de la texture, de la substance, opérant une magie sensorielle. Ce qui frappe est la mise en relief de l'objet, l'intensité de sa réalité. Pas de créature impossible donc, ni de surréalité. Il en va ainsi dans *L'Homme sans passé*, où les objets, figures ou détails acquièrent une aura particulière. Les élèves pourront en faire l'inventaire (des conteneurs comme stations lunaires aux *juke-box* et sachet de thé, en passant par le chien et la douche à ciel ouvert), tout en identifiant les procédés d'intensification du regard (couleurs saturées, effets de décalage, isolement des objets dans le plan et l'espace…).







ACTEUR/PERSONNAGE

Katie Outinen, la réserve naturelle des sentiments

Née en 1961, diplômée de l'École Dramatique d'Helsinki en 1984, Katie Outinen a travaillé dix ans au Théâtre Kom. Cette comédienne blonde aux yeux clairs est entrée dans l'univers d'Aki Kaurismäki avec le personnage d'Ilona, caissière amoureuse d'un éboueur dans le premier film de la trilogie prolétarienne, *Shadows in Paradise*. Depuis, elle ne l'a plus quitté. Le réalisateur lui confie quasi systématiquement le rôle titre féminin.

FACETTES MUTLIPLES

C'est incontestablement *La Fille aux allumettes* qui lui a valu l'attention des critiques et des spectateurs. La tendance à vouloir figer son interprétation dans un modèle anti-expressif vient de l'empreinte de ce visage buté et ingrat venant à bout de son humanité quand Iris se venge à la mort-aux-rats d'un amant détestable et d'une famille haineuse. Mais son faciès n'est placide que pour mieux être passible de changer. L'art de la réserve rend possible une extériorisation des sentiments. La finesse et la force de son jeu d'actrice résident dans sa capacité à redessiner les traits de sa figure impassible quand l'émoi prend le dessus ainsi qu'à résorber la violence des chocs extérieurs dans une expression toujours maîtrisée. Difficile de ne pas être admiratif devant son aptitude à magnifier la femme au travail répétant des gestes impeccables et la femme au foyer instituant des manies de rangement dans *Au loin s'en vont les nuages*. Mais Katie Outinen n'apparaît pas toujours tirée à quatre épingles, le corps tendu par la discipline quotidienne et le visage creusé par l'inquiétude du lendemain. Elle a composé, à renfort de mascara et de fichu, des héroïnes de petite vertu, au maintien plus négligé, notamment dans *Juha* qui tient beaucoup à sa métamorphose en épouse volage. Quelle que soit la définition dramatique du personnage (belle des champs, ouvrière d'usine, prostituée), sa précision et son élégance font que d'un instant à l'autre l'émotion rentrée est susceptible de refaire surface. Ce sont dans ses yeux bleus que passent tantôt les reflets de nuages, tantôt les éclats du soleil.

Dans *L'Homme sans passé*, l'admirable Irma n'apparaît qu'une dizaine de fois (séquences 6, 8, 11, 13, 15, 17, 20, 23, 28, 31). Ce rôle, loin d'être secondaire, s'avère déterminant dans la logique du récit puisque M retrouve sa dignité d'homme grâce à cette missionnaire de l'Armée du Salut. C'est elle qui lui tend l'assiette de soupe, qui lui choisit son nouveau costume, qui convainc la directrice de lui confier un travail décent, qui lui envoie l'avocat au commissariat… Cette femme a le cœur sur la main, mais elle n'a pas pour autant la langue dans sa poche (« *habillé comme vous l'êtes, personne ne vous prendra au sérieux* » ; « *faites un effort pour vous reprendre en mains* »). Irma, même en service, est partie prenante d'une histoire amoureuse avec M qui commence sur un mode léger de comédie sentimentale (coup de foudre réciproque, réticence féminine, approche masculine, premier

FILMOGRAPHIE SÉLECTIVE

1980, *Täältä tullaan, elämä!* (Tapio Suominen) - 1981, *Prinsessa joka nukkui 100 vuotta* (Per-Olof Strandberg) - 1984, *Aikalainen* (Timo Linnasalo) - 1986, *Kuningas lähtee Ranskaan* (Anssi Mänttäri) - 1986, *Shadows in Paradise* (*Varjoja paratiisissa*, Aki Kaurismäki) - 1987, *Hamlet Goes Business* (*Hamlet liikemaailmassa*, Aki Kaurismäki) - 1990, *La Fille aux allumettes* (*Tulitikkutehtaan tyttö*, Aki Kaurismäki) - 1994, *Tiens ton foulard, Tatiana* (*Pidä huivista kiinni, Tatjana*, Aki Kaurismäki) - 1994, *Kaikki pelissä* (Matti Kassila) - 1996, *Au loin s'en vont les nuages* (*Kauas pilvet karkaavat*, Aki Kaurismäki) - 1997, *Sairaan kaunis maailma* (Jarmo Lampela) - 1998, *Zugvögel... einmal nach Inari* (Peter Lichtefeld) - 1998, *Eros ja Psykhe* (Timo Linnasalo) - 1998, *Säädyllinen murhenäytelmä* (Kaisa Rastimo) - 1999, *History is Made at Night* (Ilka Jarvilaturi) - 1999, *Juha* (Aki Kaurismäki) - 2002, *Nude, Descending...* (C. S. Leigh) - 2002, *L'Homme sans passé* (*Mies vailla menneisyytta*, Aki Kaurismäki) - 2004, *Populärmusik från Vittula* (Reza Bagher).

baiser, rendez-vous à dîner, balade en voiture, invitation au concert rock) et se conclut par un aller-retour en direction du mélodrame (séparation, retrouvailles, fin heureuse).

L'interprétation de Katie Outinen, en dépit des soubresauts narratifs, reste fidèle à elle-même. L'étendue de son jeu oscille constamment entre la retenue et l'émotion. Les oppositions se remarquent tant par la tenue féminine que par l'attitude corporelle et l'expression faciale : carcan de l'uniforme / port de tenues fleuries ; austérité de la coiffure / détachement des cheveux ; raideur de la posture / emballement du corps ; automatisme gestuel / manifestation du trouble ; affaissement résigné des traits et sécheresse de l'intonation / provocation frontale du regard et illumination du visage. Lors de sa première apparition, Katie/Irmadéploie l'étendue de son talent. Elle n'a pas peur de s'enlaidir en servant la soupe, la tête inclinée tristement, les yeux relevés mécaniquement pour marquer une politesse envers les mal lotis. Cette réserve défensive, à la limite de l'effacement corporel, révèle la rigueur et la distance nécessaires dans le geste de charité répété. Mais à la faveur du regard désirant de M, elle ouvre son visage, filmé en gros plan, avant de reprendre des traits plus fermés. L'expression d'une extrême pudeur (émoi après le baiser sur la joue, trouble à travers le rideau d'essayage lors de la demande de prénom, séquence 13) va de pair avec la détermination amoureuse de son embellissement (étincelle dans les yeux, sourire aux lèvres). Cette capacité à transformer son apparence pour devenir une figure de premier plan, une source lumineuse tantôt froide, tantôt chaude, rend totalement crédible sa stature mythologique de muse des pauvres. M déclare à Irma dans la voiture de retour de la cueillette des champignons : « *C'est toi qui m'inspires.* » La femme répond alors d'une voix blanche, visiblement touchée : « *Tout n'est que grâce.* »

C'est, en somme, la grâce incarnée qui définit la pureté et la simplicité du jeu de Katie Outinen, Prix d'interprétation féminine au festival de Cannes 2002.









Page 10, de haut en bas : *L'Homme sans passé*, *Tiens ton foulard, Tatiana*, *Shadows in Paradise*. Page 11, à gauche : *Au loin s'en vont les nuages*, *La Fille aux allumettes* ; à droite : *Juha*.

PISTE PÉDAGOGIQUE 2

Surtout reconnue pour ses rôles dans les films de Kaurismäki, Kati Outinen s'y distingue par une puissance d'expressivité qui emprunte autant à sa formation théâtrale qu'au naturel finlandais reposant sur la retenue du geste et le « statut minimisé de la parole » (voir Marianne Decoster-Taivalkoski, "Une gestuelle empreinte de phénomènes culturels", dans *Contre Bande*, n° 5, 1999). Professeur à l'Académie de théâtre de Finlande, rompue aux dramatiques télévisées, l'actrice fait sienne l'approche européenne qui, depuis Artaud et les années cinquante hantées par l'effondrement du langage, place au centre de la mise en scène le corps. Dans cet esprit, guidés par des extraits du *Théâtre et son double* d'Artaud ou de *Notes et contre-notes* de Ionesco, les élèves pourront relever les éléments forts du jeu d'Outinen : contacts physiques réduits démarquant les rares gestes d'épanchement (baiser, enlacement, sourire…) ; frémissements des traits du visage trahissant un bouleversement intérieur ; vie et chaleur du regard en contraste avec la rigidité des manières d'Irma. Autant d'éléments renforcés par la caméra de Kaurismäki optant souvent pour le gros plan, le plan fixe ou plan-tableau.



L'émotion au beau fixe

Les traits du cinéma de Kaurismäki — cadrage fixe, montage heurté, jeu minimaliste des acteurs, réduction des dialogues, caractère décisif des gestes — sont souvent rapprochés de l'esthétique de la fragmentation chère à Bresson. Pourtant, l'épure stylistique de *L'Homme sans passé* sert à exprimer, et non à abstraire, l'émotion des personnages tout en maintenant une certaine distance par rapport à la représentation. Comme dans les chroniques familiales de Ozu, ou plus récemment dans les films sur la jeunesse de Kitano, la complexité des relations est exposée à travers la précision de la composition et la saisie de moments singuliers. La mise en scène du film privilégie les effets de cadrage du plan (fixité, surcadrage, géométrie de formes colorées, dimension plastique) et la poésie des dialogues dans le montage des séquences (photogénie des portraits filmés, ironie de "l'akilien", insistance figurative sur les gestes d'échange).

JEUX DE CADRES

"L'**effet-limite**" du cadre, selon une proposition théorique de Jacques Aumont[1], correspond à une fonction de l'image cinématographique propre à concentrer le regard à l'intérieur de l'espace représenté. Sans pour autant nier le hors-champ, la scène filmée, de plan en plan, devient ainsi un tableau vivant.

Le maintien du cadrage fixe introduit, de fait, une attention privilégiée à la vue filmée, attention d'autant plus soutenue que les personnages finissent par quitter le plan. La répétition de ces effets remarquables de disparition donne l'impression que le cadre de représentation préexiste à la figuration en résistant aux franchissements de ses bords par les mobiles dramatiques. Un plan moyen de l'agression met en scène plusieurs sorties de champ consécutives. Les voyous après avoir administré un violent coup de batte sur la tête du personnage s'éclipsent un à un par la tranche latérale droite du cadre. Le dernier à partir couvre le corps du gisant avec la valise et cache le visage avec le masque de soudeur. Le héros enseveli, quasi invisible, fait figure d'être inanimé. Plan vide ? Le premier véritable "**plan vidé**" (de personnages) a lieu devant le conteneur bleu pâle des Nieminen (séquence 6).

L'effet-limite des cadrages vides/vidés va de pair avec un **effet-surface** : entrave à l'illusion perspective, mise en avant de la planéité du fond et de la composition géométrique de l'image. Quand les deux compères de misère quittent le décor par la gauche pour aller souper, les petites taches de rouille de l'arrière-plan deviennent plus proches (séquence 6). De même, notre regard bute sur le mur des locaux de l'Armée du Salut suite à la sortie de champ de M et Irma la nuit de leur balade amoureuse. Le balai posé négligemment contre le pan gris dessine une ligne de force traversant la forme circulaire, légèrement décadrée de la fenêtre (séquence 15). Cette ouverture circonscrit une vue intérieure des rangées d'habits dans la pièce obscure. Selon une logique plastique d'assemblage forme/fond, l'œil perçoit davantage un collage géométrique rond/rectangle. D'autres compositions initialement vides, tel l'insert sur le seuil du conteneur lors du grand nettoyage de M (touches dynamiques de couleurs, pan d'ombre, diagonales de séparation), nous plongent dans l'expressionnisme abstrait américain (De Kooning, Klein, Rothko… séquence 25).

La mise en valeur du **surcadrage** par les départs de corps filmés ne fait pas jouer pour autant l'abstraction contre la figuration. D'ailleurs, avant

DÉFINITION(S)

La mise en scène est une notion complexe, plus stratifiée qu'elle n'y paraît. Elle croise trois significations au moins. La première tient à l'origine théâtrale de l'expression : mise en scène y signifie une manière d'orchestrer les entrées et sorties des acteurs, d'établir les déplacements physiques dans l'espace (au théâtre, la scène, voire la salle ; au cinéma, le champ). Par spécification générique, la deuxième s'applique au cinéma seul : la mise en scène qualifierait l'écriture et le langage propres au Septième Art. La troisième, enfin, concerne directement les réalisateurs : elle désigne les moyens par lesquels le cinéaste appose sa signature, fait montre de singularité. À l'instar de son frère, Mika, Aki Kaurismäki est particulièrement attentif à la production dramatique (théâtre et opéra). Il adopte des procédés de mise en scène qui nous ramènent à l'origine théâtrale de l'expression. D'abord parce qu'il investit "l'effet de distanciation" cher à Brecht, par le montage des plans qui oblige le spectateur à faire le lien, à investir le non-dit des images et des émotions. Ensuite parce qu'il revient à une forme dépouillée d'héroïsme, à mi-chemin des rôles tragiques et du minimalisme symbolique du Nouveau Théâtre des années cinquante, où l'identité des personnages, souvent tronquée ou vacillante, est réduite, leur nomination aussi.

de raccompagner Irma, M avait la tête placée devant la fenêtre, inscrivant par cet effet un portrait ovale dans le cadre de l'image (séquence 15). Quand le héros et le vieil entrepreneur quittent le comptoir, la photographie souvenir (portrait de Matti Pellonpää, l'ami et acteur de Kaurismäki) accrochée au mur brique du café et le tableau figuratif dans le coin associent visiblement le double motif du cadre dans le cadre avec la capture des traits humains (séquence 25). Ainsi, même s'il peut être tentant d'établir une équivalence formelle entre la série plein cadre de tabourets dans le bar et la mise en chaîne burlesque des bustes de musiciens en uniforme dans le conteneur de M, l'effet de la reprise n'est pas d'assimiler les figures à des objets. La représentation sérielle (pieds, mains, visages) conduit à éveiller un mouvement rythmique.

Ce que cadre fixement Kaurismäki c'est autant le sentiment des personnages en partance que la vie des formes plastiques à la limite de l'immobilité. La composition du champ avec des bandes verticales et une entrouverture centrale (porte du conteneur, bureau de la directrice) enferme les protagonistes dans un cadrage fixe même s'ils finissent par en sortir (voir *Recadrage des plans en mouvement*, page 18). Les jeux de cadres, l'harmonie vibrante des couleurs et les contrastes de lumières font vivre à l'écran des scènes de genre (peintres néo-impressionnistes tel que Vallotton) ou des portraits éphémères (Edward Hopper, Helene Schjerfbeck) pour embellir l'émotion quand elle survient.

MONTAGE POETIQUE DES ÉCHANGES

Cette peinture par petites touches (clair-obscur, chaud-froid) des sentiments est visible lors des séquences de face à face. Le film répète la même mise en scène, non plus aux dimensions du "plan-tableau", mais à celles de la situation filmée : le héros amnésique et son interlocuteur, le plus souvent attablés, commentent les choses de la vie. L'échelle des plans varie entre l'aperçu topologique (les conteneurs des Nieminen et de M, le bar-épicerie, le bureau d'Anttila, la pièce d'interrogatoire) et la précision des dialogues (plans rapprochés des personnages).

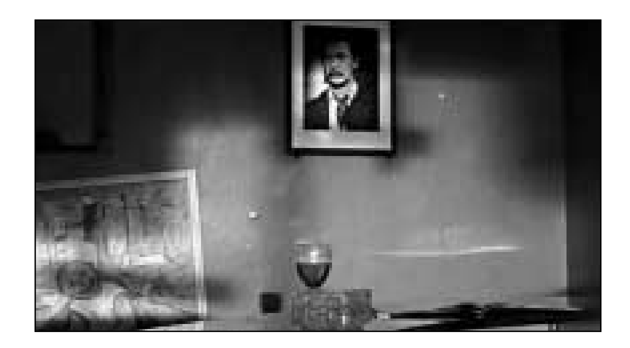
Les visages cadrés frontalement et fixement sont frappés par des teintes lumineuses assez inattendues (poudre blanche de science-fiction, terre de feu, éclat du soleil, voile de pénombre…). Cette photogénie des faciès par l'éclairage enclenche un détachement épisodique du réel. Lors de l'interrogatoire au poste de police, avant l'arrivée miraculeuse de l'avocat, un gros plan isole le visage de M (blancheur fantomatique, mèche des mauvais jours) et le plonge dans un noir quasi absolu. À cet instant, le condamné est déplacé hors du lieu représenté dans un espace d'enfermement mental, que Fritz Lang n'aurait pas renié.

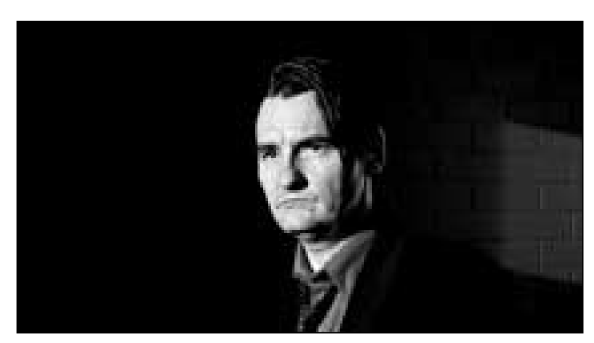
La répétition des champs-contrechamps, qui compose des séries de doubles portraits, suscite des déplacements imaginaires plus heureux entre M et ses nouveaux amis. Les chevauchements des répliques sur les visages rapprochent les êtres et abolissent les distances. Les figures de style de la langue "akilienne" introduisent un temps ironique retardant le mouvement amical, l'étreinte amoureuse ou la violence physique.

La mise en scène donne alors souvent la "parole" aux gestes des pieds et des mains de façon à casser le montage alterné[2] par un rapprochement tangible. Quand Nieminen questionne M sur ses souvenirs d'enfance, le dialogue filmé, clin d'œil au dispositif psychothérapeutique, mène à une impasse. M s'amuse lui-même de l'arbitraire linguistique entre les mots et les choses en nommant "femme" la table désignée. L'insertion d'un plan rapproché — la saisie de ses mains rugueuses par son ami alcoolique — signifie son passé d'ouvrier à la place du souvenir retrouvé. La première rencontre entre M et Irma compose de même un échange éloquent bien que muet (séquence 6). Le champ-contrechamp, l'homme ébloui-la femme éblouissante, les rend proches à la faveur des regards croisés entre ces deux plans poitrine. Le plan suivant, plus large, qui cadre les corps dans le même champ représente la distance réelle de séparation des futurs amants. L'espace de l'entre-deux visible à l'écran laisse la place à une assiette de soupe. Le coup de foudre est ainsi replacé dans une dimension concrète par le geste d'entraide.

Le cadrage en plongées-contreplongées, qui trahissait au départ la violence des rapports (homme terrassé-agresseurs), raccorde d'autres mouvements que les coups de pied : les *coups de main* et les marques d'élan qui aident M à se relever. C'est bien un traitement de faveur humain que compose le montage de plans fixes cher à Kaurismäki.

1. AUMONT, Jacques, *L'Œil interminable, cinéma et peinture*, Paris, Séguier, 1995.
2. Montage alterné : alternance de séries d'actions *simultanées*.









PISTE PÉDAGOGIQUE 3 ☞

L'Homme sans passé permet d'envisager les rapports théâtre/cinéma et de proposer un travail de comparaison entre ces deux "régimes" de l'art, pour reprendre l'expression de Jacques Rancière dans *La Fable cinématographique* (2001). Pour cibler l'activité, la mise en espace opérée par Kaurismäki sera privilégiée. Ce qui frappe est la persistance des lieux comme autant de scènes ou plateaux préexistant aux entrées et sorties des personnages semblant quitter et gagner des coulisses côté cour ou côté jardin. Que ce soit en intérieur (le conteneur de M, le magasin de l'Armée du Salut, la banque) ou en extérieur (les abords de la gare, la zone portuaire), le décor est inscrit de façon réaliste et symbolique, à la manière de celui que crée Samuel Beckett dans *En attendant Godot* (1952), pièce sur des marginaux plus ou moins amnésiques. Il est ainsi intéressant de comparer les didascalies (indications scéniques) du dramaturge avec l'écriture filmique du cinéaste, lesquelles se rejoignent dans l'orchestration de l'espace scénique (celui qui est visible) et de l'espace dramaturgique (le hors champ, perceptible dans le récit que peuvent faire les personnages de ce qui se passe ailleurs). La même dynamique de "voyage immobile" se déploie dans les créations de Beckett et Kaurismäki.

Le soleil a rendez-vous avec la lune…

Il fait nuit. Un plan d'ouverture, tel un effet de rideau, présente l'extérieur du conteneur. Il y a de la lumière à la fenêtre. Le cri des mouettes laisse entendre les bruits de friture. Signes avant-coureurs du spectacle amoureux qui va avoir lieu à l'intérieur. La séquence 17, qui débute à 43 minutes 24 secondes pour une durée de 2 minutes 44 secondes, se caractérise par la diversité des raccords dans le montage de plans fixes (25 sur les 27), la poésie des dialogues entre M et Irma, l'éclairage surréaliste des visages et la musicalité des mouvements d'approche.

RACCORDS (voir *De quelques raccords*, page 15)
Cuisine à l'américaine / Tableau du salon (1 à 4 - 7 plans)

L'insert en plongée **(1)** sur les deux plaques du réchaud ne met pas forcément l'eau à la bouche. M, en plan américain, s'agite l'air circonspect derrière les fourneaux. Contre toute attente, Irma, qui s'est faite belle pour l'occasion, blouse jaune pâle et coiffure ornementale à la mode des héroïnes mélodramatiques américaines, est déjà installée dans le coin salle à manger **(2)**. Elle apparaît derrière la table bien mise. Hannibal a pris la place du maître. La belle soupire d'ennui. Le chien bâille. Elle sourit amusée du comique de la situation. Les bruits de la cuisine crépitent à travers la pièce.

Le rapport topologique des deux espaces représentés est précisé par l'établissement d'un dialogue frontal. La mise en scène burlesque décale l'imparable logique des raccords (mouvement, regard). L'apprenti cuisinier déverse la moitié de la boîte de sel sur le plat fumant **(3)** et remet son stylo-fourchette dans la poche de sa veste. L'invitée, affolée par le mode spectaculaire de cuisson, propose d'aider… mais c'est déjà prêt.

Le style change sensiblement quand l'hôte fait intrusion, un temps sans tête **(4)**, dans le cadre d'Irma pour servir à dîner. Il s'assied sur le fauteuil en chassant Hannibal qui file droit sur le canapé. M de dos et Irma de face, lui si obscur, elle si claire, jouent à l'ombre et à la lumière. La composition du plan qui les réunit travaille plastiquement le décor. La rupture de l'obscurité ambiante par trois sources lumineuses (abat-jour transparent, femme rayonnante, *juke-box* allumé) et la vibration des couleurs chaudes sous la pénombre (murs marron, cuir tanné, canapé rouge) font du salon une scène de genre picturale (japonisme des Nabis).

PAROLES ET LUMIERES
Tête à tête en amoureux (5 à 8 - 14 plans)

L'insert en plongée **(5)** sur les assiettes vides de la table signifie que le repas, à l'exception de la viande carbonisée, a été consommé. Cette ellipse au cœur de la séquence n'en brise pas l'unité. Le bruit de craquement d'une allumette hors champ et l'enchaînement alerte du montage assurent ainsi la reprise continue du dialogue.

L'homme et la femme échangent des propos anodins de part et d'autre du mobilier qui les sépare **(6)**. Irma après avoir scruté, d'effroi, le fond de la casserole demande à M, qui fume une cigarette, s'il fait souvent la cuisine. Le point de vue correspond au regard d'Hannibal, spectateur affalé sur le divan, indifférent au commentaire féminin hors champ : « *Les petits pois étaient bons.* » Le retour au plan de la table amène une rupture de ton : « *Hier, j'ai visité la lune.* (M), *Ah bon. C'était comment ?* (Irma), *Calme.* (M), *Tu as rencontré quelqu'un ?* (Irma), *Non c'était dimanche.* (M), *C'est pour ça que tu es revenu ?* (Irma), *Pour ça… entre autres.* (M) ». Cette dernière réplique de M se lit sur le visage frontal d'Irma cadré en gros plan.

Émue, la femme, qui n'avait pas sourcillé lors des déclarations farfelues de l'Homme sans passé, baisse les yeux **(7)**. Le séducteur, filmé en plan rapproché, la fixe obliquement d'un œil fatal **(8)**.

Dès lors, l'échange surprenant se poursuit sur le mode implacable du champ-contrechamp qui construit un cadre d'énonciation poétique. M, interrogé sur son amnésie, raconte le peu de souvenirs qui traversent ses rêves (un atelier, un feu brillant, la chaleur) et fait de l'humour noir : « *L'idée d'une tombe sans nom me déplaît.* » La langue "akilienne" prend un accent tragi-comique.

Tout au long de leur tête à tête photogénique, les deux visages sont illuminés de façon si solaire et si peu électrique qu'on se demande si la lumière vient bien de la lampe centrale placée entre eux. Les figures éclairées par la lueur de l'amour se détachent du lieu environnant jeté dans l'obscurité. Effet surréaliste de rapprochement au fur et à mesure des cinq va-et-vient. Les mots de M s'impriment sur les traits d'Irma qui réagit à vue d'œil, scellant leur union en l'écoutant. L'impression d'aimantation et de collage sentimental, due à la répétition du montage et aux conditions d'éclairage, est concrétisée par les gestes de rapprochement lors de la conclusion musicale.

RYTHME MUSICAL
Mouvements d'approche (9 à 12 - 6 plans)

L'alternance des gros plans est cassée par une proposition de M : « *Et si on écoutait de la musique sur le canapé ?* » La chute sonore en finnois sur le [zik] retentit dans un plan de face à face où M est de dos. Irma, visiblement troublée par les sous-entendus d'une proximité physique, incline la tête. Le signe d'acquiescement est simultané à un bruit de sirène hors champ. Signal de départ.

Les mouvements entraînés par des ponctuations et des vagues sonores vont s'enchaîner avec rapidité. M en se levant provoque un recadrage furtif du plan par un travelling latéral droite. Retour à la fixité. L'homme appuie sur une touche magique du *juke-box* et le bruit maritime s'interrompt soudainement. M sort du champ. Dans la foulée, le chien quitte le canapé rouge, poussé par un bis de la sirène. Raccord sur son arrière-train quand il passe le seuil aux pieds de son maître **(9)**. M referme la porte les yeux rivés sur Irma. Ils ne sont plus que deux. L'écho du bruit métallique enclenche la ballade rock des Renegades.

À partir de l'intrusion musicale dans l'espace filmique, le rythme du montage accompagne la lenteur du slow. Les accords instrumentaux initient le déplacement du héros. Second travelling d'accompagnement, cette fois vers la gauche, de la porte au divan. Le cadrage s'immobilise et le plan s'installe dans la durée. Dès que les fesses de M touchent l'assise du canapé, les paroles chantées se substituent à la parole filmée. La séduction s'exprime par des regards croisés, des mains baladeuses et des têtes renversées. Gênée par le face à face sur canapé **(10)**, Irma tourne son visage à 180°. Dans le plan rapproché en légère contre-plongée **(11)**, M la cherche du regard. Elle se replace alors dans l'axe du désir. Il s'approche d'elle. Raccord sur le mouvement de caresse et d'enlacement du bras gauche de l'homme sur l'épaule droite de la femme. L'incongruité de l'angle de prise de vue crée un effet renversant des visages tournés l'un vers l'autre. Ils s'embrassent au moment même où le refrain mensonger de *My Heart Must Do The Crying* (The Renegades, 1965) résonne **(12)**. Le baiser se prolonge dans le fondu au noir. Le charme de la musique continuera d'opérer quelque temps sur l'histoire.

1

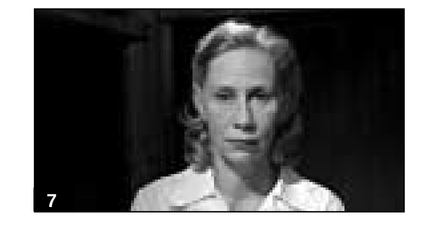

2


3


4


5


6

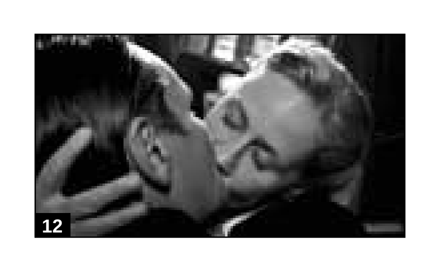

7


8


9


10


11


12

ATELIER 1 ☞

L'analyse de séquence sollicite plusieurs compétences : savoir situer l'extrait dans le schéma narratif, en préciser les enjeux dramatiques et actantiels, résumer le passage de façon concise, trouver un titre — il est aisé de discuter la pertinence du titre proposé dans la fiche "Élève", voire de le changer. En outre, le découpage permet de rendre sensible le montage (nombre de plans, durée de l'extrait, changements d'axe), de mettre en valeur le rapport audio-visuel (sons off et in, dialogues d'un côté, images de l'autre) et de réfléchir sur la question du rythme. Il faut insister sur la simplicité et l'efficacité de la séquence, orchestrée en trois temps forts (première, deuxième et troisième colonnes de photogrammes) que le recours au cadrage et à la bande son (du bruit de la cuisine à la musique du *juke-box* en passant par l'échange verbal minimal) singularise aussitôt — on pourra proposer de titrer chacun de ces temps. Douze plans sont reproduits sur les vingt-sept que contient cette séquence. Les élèves pourront redistribuer les quinze plans manquants dans les trois temps forts et constater ainsi la cohérence d'ensemble intangible.

Figure, dans les bonus du DVD *L'Homme sans passé* (ARTE Vidéo, 2003), l'analyse de la séquence d'ouverture par Philippe Azoury.

De quelques raccords

La notion de raccord renvoie à tout élément de continuité entre deux plans. Parmi les principaux raccords importants chez Kaurismäki, on peut relever :

- le raccord de direction : un déplacement qui a lieu dans un plan se poursuit dans la même direction sur l'écran dans le plan suivant ;
- le raccord dans le mouvement et le raccord sur un geste (fondés sur le raccord de direction, ils se confondent souvent avec lui) : un mouvement ou un geste ébauché dans un plan se poursuit dans le plan suivant à la même vitesse et dans la même direction ;
- le raccord dans l'axe : juxtaposition de deux plans de grosseurs différentes filmés selon le même axe de visée ;
- le raccord sur le regard : il lie un plan de quelqu'un qui regarde à un plan de ce qu'il regarde ; le raccord sur le regard régit la figure du champ-contrechamp (alternance d'un champ donné avec un champ spatialement opposé).

ATELIER 2

Le montage *cut* renvoie à l'essence du cinéma, art reposant à la fois sur l'illusion de la continuité avec l'enchaînement des photogrammes et sur la coupe (l'ellipse, pour la nommer autrement), qui oblige à raccorder des plans appartenant à des moments ou à des "mondes" différents. Kaurismäki excelle dans cette pratique, court-circuitant souvent le déroulement filmique attendu pour proposer des chaînes associatives d'images — son approche se fait ainsi métaphorique. Pour sensibiliser les élèves à cette orientation poétique, avant même la projection du film, le triptyque visuel ci-contre peut être proposé, en évitant toute contextualisation narrative. La "lecture" de la série s'apparente alors à l'identification des "images" dans un poème ; on peut insister ici sur l'articulation du figuratif (les deux plans latéraux) et de l'abstrait (le plan charnière) qui procure une *hauteur*, voire une forme de transcendance à l'ensemble. Le travail peut être prolongé en recourant aux photogrammes de la quatrième de couverture du dossier "Maître", lesquels correspondent à la séquence 6. Seront privilégiés les plans 10 et 11, *vides* mais ouvrant à des significations ou valeurs symboliques et esthétiques.

Cut cruel de la vie


1


2


3

Ces trois plans, montés *cut*, appartiennent à la séquence 4 qui suit celle de l'hôpital. L'enchaînement étudié ne peut se comprendre que par rapport à un plan précédent. Ce panoramique vertical part d'une vue fixe du port sous un ciel pâle, croise dans sa descente incurvée la surface de l'eau ondulée, et découvre en plongée M étendu, inerte sur la terre ferme. L'ellipse narrative, de la chambre de soins au lit rocailleux, crée un effet abrupt. La chute du montage est doublée par un autre conte cruel de l'image. À la faveur du mouvement d'appareil et de l'emphase sonore du thème musical, on peut croire que M est… "tombé du ciel".

Le plan **1 (6 minutes 24 secondes)**, légèrement surplombant, s'approche de l'homme terrassé en rupture avec la direction du mouvement précédent. Le corps brisé épouse le relief accidenté du bord de mer. La diagonale tragique, ligne de séparation entre le minéral et l'aquatique, traverse la tête du gisant immobile. Le raccourci de l'angle de prise de vue initial n'est pas sans rappeler un instant *Le Christ mort* (*ca.* 1480) de Mantegna[1] car le regard du spectateur bute sur les semelles légèrement surélevées. Puis, l'image se rapproche de M par un travelling latéral avant pour mieux le cadrer. L'incongruité de la pose douloureuse (bras désarticulés, visage rejeté en arrière) et le négligé romantique de la vêture (chemise entrouverte sur la blessure bandée) lui donnent un aspect héroïque. Les ombres fluctuantes qui s'agitent sur sa main gauche peuvent être confondues avec un frémissement du bout des doigts. Cette hallucination provient de l'écho de la musique qui a précédemment accompagné le retour du mort à la vie. À la jonction de la mer et de la terre, le thème musical qui retentit de plus belle nous projette à l'horizon d'un nouveau redressement corporel.

Le raccord mouvement n'aura pas lieu puisque le plan **2 (6 minutes 33 secondes)** n'est autre qu'une surprenante vue fixe du ciel. Possible raccord regard d'une tête dans les nuages, tantôt renversée sur les rochers en **1**, tantôt décadrée hors champ en **3** ? L'indétermination du point de vue confère à ces formes noires et roses sur fond bleu un statut mystérieux. Les figures nuageuses dans les airs, comme les fissures sur les murs, sont des lieux communs, faussement neutres, de l'imagination artistique (des voûtes picturales d'Antonio Allegri, dit Le Corrège, aux images subliminales de Gus Van Sant…). Ce petit pan céleste, entre vie et vue de l'esprit, attise notre désir de figuration et de prévision clairvoyantes face aux signes du temps. Le récit en images est suspendu au-dessus de nos têtes.

Violent retour sur le terrain fictionnel avec le plan large **3 (6 minutes 37 secondes)**. Le champ déploie la perspective paysagère perpendiculairement à l'étagement horizontal de la composition : ciel, dialogue terre/mer, corps allongé de M face à un clochard assis sur le bord du sentier. Cet homme de passage n'a d'attention que pour les chaussures neuves du héros. Le dépouillement est filmé fixement comme un tableau vivant de la cruauté, une scène impitoyable de la misère. Mais un détail figuratif laisse entrevoir une drôle de logique dans le vol des bottes de cuir par un vagabond estropié… qui porte des bandages aux pieds. Au plan suivant, l'insert sur l'enfilage de la pompe usée au pied gauche de M signifie qu'il y a eu échange, malgré tout, et préfigure le traitement visuel des gestes d'entraide.

Les raccords entre les plans **1** et **3** ne suivent aucune logique prédéterminée (suivant l'axe, le regard ou le mouvement). Le montage crée ainsi des chocs poétiques aux yeux du spectateur à un moment où le récit est à la croisée des chemins. Simplement, M, sans bouger, a atterri dans un nouveau cadre de vie.

1. Plusieurs éléments peuvent renvoyer, ici, à Pier Paolo Pasolini. D'abord la mort du cinéaste italien sur un littoral accidenté ; le bandeau qu'il portait dans son film *Le Décaméron* (1971) ; enfin, le dernier plan de *Mamma Roma* (1962) qui est une citation directe du *Christ mort* de Mantegna.

La communauté des exclus

L'aventure humaine de M a pour toile de fond la pauvreté urbaine. La vision du film peut être comparée au vérisme de l'injustice sociale (De Sica), à la peinture de la misère (Kurosawa) et au surréalisme de la cruauté (Buñuel).

Décors de la misère. Le quartier des baraquements près du port se situe dans une zone périphérique de la ville d'Helsinki. Les *mobile home* des pauvres sont des conteneurs rouillés et recyclés qui ne peuvent plus servir au fret maritime. Selon les préceptes stylistiques du cinéma néoréaliste italien de l'après-guerre[1], les décors se devaient d'être réels, "naturels" — comme dans *Le Voleur de bicyclette* (1948) de Vittorio De Sica. Le conteneur de M, face à la mer, un peu en marge du campement des mal lotis, souligne davantage la dimension "artificielle" du cadre. La tôle métallique extérieure a été repeinte avec des aplats chromatiques d'une authentique beauté. L'intérieur a été conçu en studio de façon à abriter des lumières venues d'ailleurs et à placer un mobilier de collectionneur. De son côté, *Dodes'kaden* (1970) d'Akira Kurosawa crée un bidonville de toutes pièces, un *Quartier sans soleil* (Shugoro Yamamoto) aux abords de Tokyo, en agençant des pans de couleurs, des éclairages irréels, et des matériaux de récupération. L'esthétique de l'entassement et de la (dé)charge introduit cependant des signes plastiques de décomposition. Ce décor expressionniste devient invivable à l'image symptomatique d'un corps social malade. Le jeune enfant du clochard finit ainsi par se putréfier aux yeux de tous. Rien à voir avec le tableau géométrique et lumineux de la misère dépeint par *L'Homme sans passé* qui impose un cadre de vie collectif pour la renaissance héroïque de M. Le sans-papier, le "sans part" de la *polis*, a droit à une nouvelle existence en emménageant chez les exclus.

Éthique de la pauvreté. Le film compose par petites touches une vision utopique de l'entraide communautaire régie par des valeurs telles que « *le sens moral, l'amitié, la solidarité, l'honnêteté, la dignité et l'amour, entre humour et cauchemar* » (déclaration du cinéaste dans *L'Humanité*, 24/05/2002). Il ne s'agit pas pour autant d'une vie rêvée des pauvres. Les sans-abri, furtivement surpris dans une poubelle ou sous les couvertures en plein air, continuent de hanter l'espace-temps du hors-champ. L'évocation de la mort d'Erikson, l'ancien locataire du conteneur qui n'a pas survécu à la rigueur de l'hiver finlandais, rappelle la dureté des conditions de vie. Le vigile corrompu et médisant qui s'enrichit au détriment des déshérités personnifie par son embonpoint suspect le système économique d'exploitation. Mais le ton ironique des échanges met à distance la cruauté sociale et réserve la possibilité d'un retournement merveilleux. Dans *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel, l'oscillation entre le réalisme et l'onirisme ne fait que dénoncer la délinquance rampante des faubourgs de Mexico. Les scènes de violence désignent, sans le déterminer, le cercle vicieux de la maltraitance : on bat un aveugle qui bat en retour un enfant. Personne n'y échappe, en dépit des plans de terrain vague et des épisodes surréalistes. Chez Kaurismäki, au contraire, les rapports de force internes au petit monde des baraquements s'estompent comme par magie. Anttila fait front avec les pauvres lors de l'attaque extérieure d'un SDF sans défense. L'utopie de cette fiction établit une sorte de *non-lieu*. Le village autarcique (cueillette, fête, agriculture) semble avoir été construit en plein cœur de la marge urbaine, juste pour que M, en somme, "s'en sorte".

1. Voir PRÉDAL, René (dir.), "Le Néoréalisme italien", *CinémAction*, n° 70, 1994.







De haut en bas : *L'Homme sans passé*, *Dodes'kaden*, *Los Olvidados*.

ATELIER 3

Des marginaux de Villon à la Cour des Miracles dans le Paris hugolien, des bas-fonds de *L'Opéra de Quat'sous* (1928) de Brecht aux exilés de Grass et Kundera, des mendiants de Goya aux sans-grade de Czapski, sans oublier les photographies de Raymond Depardon, les exclus hantent toutes les formes d'expression et tous les imaginaires, l'approche documentaire composant avec le débordement fictionnel. Par une approche transversale, l'enseignant pourra sensibiliser les élèves à la figuration problématique de cet archétype social : sa représentation se partage entre celle de l'ensemble de la communauté et celle de l'individu, symbolique ou non, du groupe et de sa cohésion. Comment, par ailleurs, les artistes rendent-ils centrales dans leurs œuvres ces marges, contournent et dénoncent les discours officiels ? Une réponse peut être esquissée en explorant le champ du fantastique ou de l'horreur, avec des films comme *Invasion Los Angeles* (1988) de John Carpenter, *Street Trash* (1987) de Jim Muro, production gore sise dans l'univers sauvage des bas-fonds de Manhattan, déversoir de la bien-pensante Amérique.

POINT TECHNIQUE

Recadrage des plans en mouvement





La mise en scène cadre au mieux l'émotion par le montage[1] de plans fixes. Mais des plans en mouvement se glissent aussi dans la construction de l'œuvre. Le cinéma de Kaurismäki suit alors des codes stylistiques simples et lisibles pour faire entrer le spectateur dans le monde diégétique, en ménageant pourtant des effets qui rompent toute linéarité.

Mise en marche. Le film commence par suivre le déplacement d'un homme dans un train après sa pause cigarette. Le paysage plongé dans l'obscurité défile par la fenêtre. Rien de plus naturel au cinéma qu'un mouvement précipité par les rails. L'arrivée à la gare magnifie le cadrage fixe. Un travelling suit le personnage qui se dirige sur le banc du parc. Le panoramique aérien sur les hauteurs d'Helsinki donne une vue d'ensemble d'une ville la nuit. Fondu au noir… Il faudrait continuer. Les séquences 1 à 4, étonnamment filmées à vive allure, incluent les différents cas de mobilité technique qui seront repris de temps en temps dans la suite du récit en images. On peut identifier trois mouvements d'appareil.

– L'exploration des lieux géographiques par des plans larges et mobiles (la découverte de la ville en train, le survol du quartier de la gare) pose l'étendue du cadre fictionnel. L'atterrissage près du port s'avère sensiblement différent puisque ce panoramique vertical mène au corps du héros immobile.

– La filature quasi imperceptible de la démarche de M (mais aussi du clochard, des enfants blonds, etc.) par un travelling ou un panoramique accompagne la mise en place de l'action. Le cas inverse, maintien de la fixité du cadrage et évidement figuratif du plan d'ensemble, privilégie la composition plastique au déroulement linéaire de la narration.

– Le recadrage des plans rapprochés inscrit dans la progression dramatique la continuité de certains gestes allant des mains aux visages (contrôle des billets, dépouillement du héros, enfilage du casque de soudeur…). Au contraire, le choix de fragmenter la figuration découpe cruellement les rapports de force ou décale poétiquement les échanges humains.

Parfois, la mobilité des plans, loin de passer inaperçue, concourt aussi à nous émouvoir. En premier lieu, le plan subjectif du blessé qui franchit fébrilement le seuil du hall de gare communique une vitesse panique au champ de vision (séquence 2). Le filmage haletant est repris d'un point de vue objectif, après un insert sur la main ensanglantée, en poursuivant M de dos titubant jusqu'aux toilettes. Kaurismäki utilise rarement la caméra portée à l'épaule. Il semble, ici, rendre un hommage de courte durée aux *Passagers de la nuit* (1947) de Delmer Daves, fameux film noir qui nous met initialement dans le peau d'un gangster en cavale sans montrer son visage, d'ailleurs couvert de bandelettes après une opération chirurgicale.

À part cette occurrence stylistique singulière, les autres exemples sont ceux où la mise en branle du plan intervient subrepticement au cœur de la fixité pour exprimer une inquiétude existentielle (premier regard caméra de M, séquence 5) ou un transport sentimental (enlacement de M et Irma devant le conteneur après la divulgation de son identité d'homme marié, séquence 28). Dans ces deux cas, le travelling avant rapide s'emballe dans le sens contraire aux déplacements des corps ce qui crée une tension palpitante. Ce frémissement formel arraché à la fixité (antérieure et postérieure au mouvement autonome du plan) s'accorde à d'autres effets : géométrie de la composition et animation sonore *off.* La mobilité de l'image qui bat en rythme avec l'émotion intériorisée de M ne perd pas de vue le motif du surcadrage.

N.B. : ce point technique se lit en complémentarité avec les aspects développé dans la partie *Mise en scène* (*Lémotion au beau fixe*), page 12.

1. PINEL, Vincent, *Le Montage, l'espace et le temps du film*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Les petits Cahiers"/CNDP, 2001.

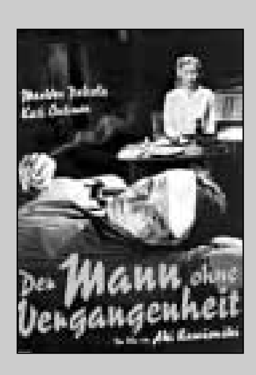
ATELIER 4

Film sur le trou de mémoire et la faille identitaire, *L'Homme sans passé* multiplie logiquement les plans où le héros est saisi dans des lieux et décors, sinon ébréchés, du moins entr'ouverts — notamment dans l'interstice d'une porte, à proximité ou au seuil de celle-ci (voir les plans 1, 137, 307, 416, 467, 501, reproduits dans *L'Avant-scène cinéma* consacré au film). Partant, en collaboration avec un décorateur de plateau, voire un metteur en scène de théâtre, avec qui pourront être visionnées et commentées certaines séquences du film, un atelier d'écriture peut être mis en place, centré sur l'identification de décors en rapport avec la thématique de l'amnésie. Les textes produits, à partir d'un synopsis simple original suivant une localisation imposée (urbaine, campagnarde, forestière, etc.) se concentreront sur les détails de mise en espace (pas seulement la technique du surcadrage, mais aussi celle, par exemple, de l'indifférenciation entre des décors qui semblent se répéter) et pourront être illustrés par des esquisses de story-board.

L'AFFICHE ☞

Outre sa fonction publicitaire, l'affiche démarque les conditions d'exploitation d'un film dans un pays donné. Ce qu'illustrent les deux versions retenues ici, française et allemande. Les approches sont différentes dans le recours au générique, aux éléments de l'intrigue mis en exergue, à la représentation diversement hiérarchisée des personnages, décors, objets. Dans les deux cas, la reproduction de photogrammes a été préférée à d'autres techniques (dessins, collages). Cependant, l'affiche allemande opte pour le montage de deux moments là où l'affiche française retient une scène. Voilà qui change la nature du discours de captation. Du côté français, le visuel, encadré par le texte (mention des prix, générique), tire sa force expressive de la composition plastique, ce qui colle au cinéaste-peintre Kaurismäki. Le couple enlacé, dans une fusion chromatique qui fait se croiser le sombre (les cheveux de M, la veste d'Irma) et le lumineux (la chevelure d'Irma, la chemise de M), s'inscrit sur un aplat noir et rouge flouté qui accentue l'intensité de leur posture. En contrepoint, deux clins d'œil : le titre dont le lettrage oblique et tremblé rappelle les affiches des films de monstres de la Universal (*L'Homme invisible*, *L'Étrange Créature du lac noir*, *La Momie*…) ; le chien, à la lisière du visuel, annonçant un décalage de ton. Du côté allemand, l'ordre logique préside. M est au premier plan, étant l'homme du titre, et le nom de l'acteur passe avant celui de Kati Outinen. La posture couchée et contemplative de M, son bandeau aussi, sont en phase avec le mystère du titre. Sans compter la cigarette, élément constitutif de sa personnalité (forcément bannie de l'affiche française), dont la fumée relie M à Irma prise dans une autre scène, comme pour suggérer sa dimension de génie ou d'inspiratrice.





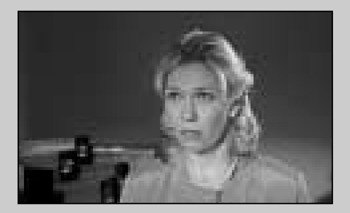
OUVERTURES PÉDAGOGIQUES





● ***Cyrano finlandais.*** Plusieurs éléments concordent pour rapprocher *L'Homme sans passé* de *Cyrano de Bergerac*, la pièce d'Edmond Rostand (1897) mais aussi le film de Jean-Paul Rappeneau (1990). À l'instar de Cyrano agacé par sa "protubérance", M ironise sur son nez (« *Mon nez me gâche la vue partout où je vais.* ») et le remet en place après son passage à tabac. Il reçoit d'ailleurs un coup sur la tête qui l'oblige à porter un bandeau tout comme le héros de Rostand, solidaire des défavorisés, frappé par une bûche criminelle. Mieux, M a cette phrase étrange lors de son dîner amoureux (« *Hier j'ai visité la lune.* ») qui le lie un peu plus à Cyrano, lui-même voyageur lunaire dans la pièce (acte III, scène 13) et dans ses écrits. Enfin, le parc de Monrepos cité dans la dernière chanson traditionnelle du film rappelle le parc du couvent des Dames de la Croix dans le dernier acte de *Cyrano de Bergerac*.





● ***Le braquage.*** Le cinéma n'est pas avare en matière de braquages. Sur le mode du film d'action ou du thriller (*Heat* de Michael Mann, *Killing Zoe* de Roger Avary, *Point Break* de Kathryn Bigelow…), mais aussi sur un mode plus comico-sérieux, à l'instar de celui mené par l'entrepreneur des travaux publics (séquence 22) dans une agence sur le point de fermer, rachetée par à un groupe en Corée du Nord. Un traitement burlesque digne de celui retenu par Kitano dans *Getting Any ?* (1994) où le jeune Asao se lance dans une série de braquages plus inefficaces les uns que les autres. Sans compter la petite scène de braquage infructueux de la banque en faillite dans *Big Fish* (2003) de Tim Burton.



● ***Le chien.*** L'impassibilité canine d'Hannibal démarque la pratique de Kaurismäki consistant à se moquer, en les désamorçant ou en les décalant, les possibles fictionnels. Promu comme chien d'attaque par son maître, il ne bronche pas (séquence 14) — de même que l'amant de l'ex-femme de M n'est pas obligé de se battre avec ce dernier ; M l'emmène en forêt, assurant qu'il va les défendre, Irma et lui, contre les loups (séquence 20) — une antiphrase bien sûr. Un traitement subtil bien loin du sort réservé au caniche de *Mary à tout prix* !

L'article de Stéphane Goudet défend les choix expressifs et thématiques du film en s'attachant au jeu des acteurs et à la vision sociale. Extrait et lecture.

L'Homme sans passé. Le dernier des hommes* ?

Stéphane Goudet - *Positif*, n° 501 - novembre 2002

Comme dans *Au loin s'en vont les nuages*, l'humour dépressif et laconique de Kaurismäki fait merveille. Ses gags (du sachet de thé au serrement muet d'une main) sont à la fois subtils et bouleversants. Car, si Kaurismäki dépouille son héros et le met à l'épreuve du dénuement et de l'oubli, c'est pour mieux restituer, sans complaisance aucune, sa profonde humanité.

Ses acteurs magnifiques […], précis jusqu'aux battements de cils, conjuguent la retenue d'un rite funèbre et la fantaisie d'un voyage imaginaire dans la lune. Le mélange de nos sentiments a pour origine ces décalages que le cinéaste cultive, ces petits excès qui suscitent une distance amplifiant l'émotion. Tous les seconds rôles paraissent eux-mêmes jouer un peu la comédie à leurs semblables, et pourtant rarement personnages de fiction auront à ce point représenté l'idée même de dignité humaine.

Car, dans ce conte de fées, « le bonheur n'est pas gai** », mais la générosité est partagée par tous. Et l'on sera infiniment reconnaissant à Kaurismäki d'avoir su préserver force de rire et optimisme en brossant ce tableau lucide et stylisé des bas-fonds de Helsinki. Enfin, à l'heure où triomphent les émissions de télé-réalité, *L'Homme sans passé*, jusque dans sa dimension fort ludique de film musical, est un formidable pied de nez à une époque où l'on promeut pour seules aspirations la richesse et la gloire.

Comme quoi les cinéastes qui paraissent venir d'un autre temps (le cinéma muet exploré dans son dernier film *Juha*) et d'une autre planète (un *no man's land* post-apocalyptique) sont toujours ceux qui parlent le mieux de leurs contemporains.

Notes du rédacteur :
* Le titre de l'article est un clin d'œil au film muet de Murnau. *Le Dernier des hommes* (1924) expose la déchéance d'un portier dégradé aux fonctions de gardien des toilettes, ce qui n'est pas sans rappeler l'apparition furtive de Lajunen aux sanitaires pour hommes au début de *L'Homme sans passé*.
** La citation utilisée par Goudet fait sans doute référence à la dernière réplique de la voix *off* du *Plaisir* (1951) de Max Ophuls, d'après un conte de Guy de Maupassant.

Le style, c'est l'homme

Le précepte de l'existentialisme sartrien, « *l'homme n'est que ce qu'il fait* », résumait la partie introductive du texte [non reproduite]. L'œuvre est présentée tel un film d'action au loin de toute introspection psychique. La quête identitaire d'un amnésique conduit même à une réflexivité par rapport à la direction d'acteurs. L'article souligne très justement la création complice entre le spectateur et les interprètes de saynètes théâtrales dans le film [début de l'extrait critique]. Les modalités expressives du jeu des comédiens, tout en retenue, caractérisent la subtilité humoristique. La référence au burlesque passe par une évocation discrète des mécaniques corporelles (action/réaction). Plus généralement, Stéphane Goudet met en avant l'esthétique du décalage, sans pour autant démonter les rouages du récit désigné de "conte de fées". L'emploi des termes empruntés à l'expression picturale et musicale signifie, de façon métaphorique, la plasticité et le lyrisme inhérents au film.

Rares ont été les analyses critiques approfondies de la mise en scène. Dominent ainsi des digressions sur l'habilité de l'œuvre, forte de l'émotion qu'elle suscite, à parler des fractures de notre époque et à imaginer un monde meilleur. Les titres des articles en disent long : "La vie rêvée des pauvres" (*Télérama*, 6/11/2002), "Aki social" (*L'Express*, 31/10/2002), etc. La conclusion sociologique de Goudet compare pour l'en différencier cette vision optimiste de l'entraide sociale avec des objets inattendus, telle que la télévision réalité. Le cinéma de Kaurismäki a longtemps été éclairé selon deux *credo* : les visions du réalisme (*néo*, *sur*), et les citations stylistiques (Bresson, Murnau, Tati…). Ces prévisions expliquent l'enthousiasme pour la trilogie prolétarienne, *Au loin s'en vont les nuages*, *Juha* et la défaveur des films plus déjantés. Six mois après son Grand Prix au festival de Cannes, le film a provoqué un engouement critique libérant le commentaire des références pour qualifier la singularité filmique du trajet humain.

Les trous de mémoire du cinéma récent





De haut en bas : *Novo*, *Mulholland Drive*, *Memento*.

Plusieurs films construisent leur récit, dans des genres différents, à partir de l'amnésie du héros : *Cure* (1997) de Kiyoshi Kurosawa, un polar fantastique ; *Novo* (2002) de Jean-Pierre Limosin, une comédie érotique ; *Paycheck* (2003) de John Woo, un thriller d'anticipation d'après la nouvelle de Philip K. Dick… Dans ce dernier film, Mickael Jennings (Ben Affleck) a accepté pour beaucoup d'argent qu'on efface trois ans de sa mémoire. Cette amnésie programmée lance une course poursuite pour rattraper le temps oublié et sauver la planète à partir d'indices laissés en prévision par le héros ingénieur informaticien. La morale est ainsi exemplaire : les souvenirs n'ont pas de prix.

Mulholland Drive (2000) de David Lynch et *Memento* (2000) de Christopher Nolan se rapprochent davantage du film de Kaurismäki. Dans ces œuvres, la perte de mémoire comporte une dimension réflexive — statut des images, (re)montage du souvenir — qui met en avant, ou en péril, la construction filmique.

Amnésie fictive : des images de rêve. L'oubli du passé survient la plupart du temps après un choc traumatique inaugural. *Mulholland Drive* démarre par un accident de voiture fracassant sur les collines de Los Angeles. La passagère rescapée (Laura Elena Harring), blessée au front, y laisse ses souvenirs. L'intrigue épouse alors la recherche identitaire de cette héroïne brune aux formes voluptueuses, qui prend le surnom de Rita en hommage à *Gilda.* Aidée par une frêle et tenace blondinette, Betty (Naomi Watts), elle suit les traces de son passé grâce aux éléments qui lui reviennent subitement en tête (le nom de Diane Selwyn, le spectacle du Club Silencio…). Cette histoire d'amnésie, entrelacée d'une romance saphique et d'un mystère sur les coulisses d'Hollywood, prend un détour inattendu. Après un effet d'emboîtement, les personnages familiers se retrouvent avec des noms et des rôles différents dans une fiction renouvelée. La possible lecture à l'envers du film — l'échappée onirique puis le retour au quotidien d'une actrice ratée et délaissée — consacre le rôle privilégié du personnage amnésique sur la scène du rêve. Dans un sens, l'œuvre de Kaurismäki rejoint de telles associations d'idées. Les dernières paroles qu'entend M avant de décéder à l'hôpital ne sont autres que "Lajunen, gardien des toilettes". Vers le dénouement, l'identité retrouvée du héros, Lujanen, reprend les mêmes lettres en ordre inversé comme dans un miroir. Le récit imagé du trou de mémoire prolonge, sur le mode fabuleux, la vie rêvée d'un mort.

Persistance de l'oubli : (re)montage des souvenirs. Jusqu'aux vagues réminiscences liées à la mémoire des gestes professionnels, les souvenirs de M restent enfouis dans un hors-champ absolu, celui de "l'avant-film". L'effacement du passé constitue la raison d'être de cet itinéraire émouvant. M ne se souvient toujours pas de sa vie antérieure à la fin de cette contre-enquête policière. Leonard Shelby (Gary Pearce), le héros de *Memento*, souffre quant à lui de perte de mémoire immédiate. Au bout de quelques minutes, il a déjà oublié ce qui vient de se passer. Il conserve, par flashes, des traces de son existence heureuse avant le meurtre présumé de sa femme au cours duquel il a été frappé à la tête. Depuis, il met en place un conditionnement rituel pour conserver les éléments factuels nécessaires à sa mission de vengeance personnelle : retrouver et tuer l'assassin. Mais le tatouage sur le corps d'informations capitales, la prise systématique de photographies instantanées et le griffonnage de notes pense-bêtes donnent lieu à toutes sortes de manipulations malveillantes. Même le spectateur perd pied car la fiction se construit tel un puzzle à partir d'un montage aléatoire : désordre chronologique, flash-back, reprise décalée dans le temps, insertion de séquences en noir et blanc. La recomposition linéaire insinue que le héros se laisse devenir un tueur en série pour pouvoir continuer à se remémorer de manière sélective le peu de traces qui impressionnent son écran intérieur. Autrement dit, pour que le film continue.

À lire, à voir

À lire

LE GUAY, Philippe, "Amnésique" in HORVILLEUR, Gilles (dir.), *Dictionnaire des personnages du cinéma*, Paris, Bordas, 1988.
TOMASOVIC, Dick, *Le Palimpseste noir. Notes sur l'impétigo, la terreur et le cinéma américain contemporain*, Crisnée, Yellow Now, coll. "Côté cinéma", 2002.

À voir

The Blackout d'Abel Ferrara, 1997 ; *Dark City* d'Alex Proyas, 1998 ; *Femmes en miroir* de Kiju Yoshida, 2002 ; *L'Échelle de Jacob* d'Adrian Lyne, 1990 ; *Fight Club* de David Fincher, 1999 ; *L'Impasse* de Brian De Palma, 1993 ; *Lost Highway* de David Lynch, 1997 ; *Matrix* d'Andy & Larry Wachowski, 1999 ; *La Mémoire dans la peau* de Doug Liman, 2002 ; *Ouvre les yeux* d'Alejandro Amenábar, 1997.

La musique au cœur

L'Homme sans passé est un film musical d'un genre étrange. La musique a un rôle de premier plan dans le récit en célébrant la *rock'n roll* attitude des déshérités mais elle participe aussi de façon sensible à la fabrique même du film en proposant des figures de liaison.

Souvenirs, souvenirs. Le collage musical du film assemble des vieux blues, des tubes rock et des chansons populaires finlandaises. Ces mélodies nostalgiques passent continuellement *on the air* quand les protagonistes écoutent chez eux le poste de radio ou le *juke-box*. La "musique d'écran" (musique intra-diégétique dont la source sonore appartient au lieu et au temps de l'action selon Michel Chion, à opposer à la "musique de fosse" extra-diégétique) connaît un traitement moins intime lors des séquences de concert en plein air. Annikki Tähti, cette grande chanteuse venue du froid, interprète, sous les traits marqués de la directrice de l'Armée du Salut, le tango *Monrepos* (séquence 31), sur la perte partielle de la Carélie en 1945, et le vibrant *Petit cœur* (séquence 19). C'est un groupe de rock familier de Kaurismäki, Poutahaukat, qui interprète les musiciens de l'orchestre. La performance musicale de leur composition avec le charismatique Marko Haavisto au micro donne un aspect *live* aux fêtes des mal lotis.

(Ré)animation musicale. La musique, quand elle n'est pas spectaculaire, devient une présence à part entière, à la fois doublure et préfiguration du visible, enjambant les césures du récit en images, passant de "l'écran" à "la fosse". Dès le départ du film, quelques notes de piano (extra-diégétique) se superposent au fond sonore ambiant tandis que le héros roule une cigarette (séquence 1). Elles s'évanouissent dans le premier fondu au noir. En pleine agression (séquence 2), l'un des voyous met en marche la radio déballée dans la valise. Les vibrations musicales (intra-diégétiques) font écho au rythme saccadé des pieds qui rouent de coups le corps terrassé. Dès lors, la musique symphonique de Leevi Madetoja (1887-1947) entre en résonance avec les sursauts figuratifs de M. La musique (extra-diégétique), qui a ignoré l'ellipse, retentit de plus belle avec le plan subjectif de la relève, puis s'affaiblit peu à peu lors de la rechute aux toilettes. Le silence s'installe à nouveau quand le gardien prend le pouls de M et que la main du gisant retombe. À l'hôpital (séquence 3), le bruit fort distinct du *scratch*, occasionné par le retrait du brassard, provoque un retour instrumental en contrepoint de la mort annoncée. La reprise du thème musical anticipe la renaissance du héros. Les accords frémissants ont relancé ses battements de cœur.

(Dé)liaison sonore. Les effets de surgissement et d'enfouissement sonores qui se déplacent à travers les espaces-temps représentés procurent un rythme de vie musicale à l'œuvre. Ces passerelles en musique vont dans les deux sens par rapport à l'enchaînement séquentiel : prolongement et/ou anticipation. Le morceau rock, *Do The Shake* (1965), des Renegades déborde allègrement les limites de la chambrette d'Irma et berce le sommeil des sans-abri à la belle étoile (séquence 8). Le chant chrétien emplit le cadre laissé vide avant l'arrivée visible à la Soupe Populaire (séquence 6). Les concerts se font entendre en désaccord avec le montage (séquence 20). Ces décalages musique-image marquent l'instabilité des modes de liaison (utilisation variable et inexpliquée soit de fondus au noir, soit de coupes franches). Une telle modulation de fréquences, entre la continuité et la discontinuité, fragilise la logique linéaire et finit par donner accès à l'émotion lyrique du film. ☞









À lire

CAMPAN, Véronique, *L'Écoute filmique. Écho du son en image*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. "Esthétiques hors cadre", 1999. Comment le sonore insinue sous le visible des évocations multiples…

CHION, Michel, *Un Art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Essais", 2003. Livre-somme par LE spécialiste de la question, avec un précieux glossaire des termes techniques qu'il a forgés et précisés au fil des années.

MASSON, Marie-Noëlle & MOUËLLIC, Gilles (dir.), *Musiques et images au cinéma*, coll. "Æsthetica", Presses Universitaires de Rennes, 2003. Collectif voué à l'art musical de certains genres filmiques (le péplum par exemple) et de certains réalisateurs (Godard, Tati, Lynch, Wong Kar-Wai…).

Références

L'HOMME SANS PASSÉ

CHAUVIN, Jean-Sébastien , "« *Je suis très japonais dans mon travail.* » Visite guidée (par l'auteur) de l'univers kaurismakien", *Cahiers du cinéma*, nº 573, novembre 2002. Parmi les pistes esthétiques chères au cinéaste, la mieux développée est celle concernant les couleurs.

FRODON, Jean-Michel, "*L'Homme sans passé* : la promenade d'un revenant dans un pays rêvé", *Le Monde*, 6 novembre 2002.

GOUDET, Stéphane, "*L'Homme sans passé*. Le dernier des hommes ?", *Positif*, n° 501, novembre 2002. Pour prolonger la lecture de l'extrait de l'article proposé dans la rubrique "Critique".

LANDUREAU, Annelise, "Découpage plan par plan de *L'Homme sans passé*", *L'Avant-scène cinéma*, n° 530, mars 2004. Ce précieux travail est précédé d'un dossier constitué d'un avant-propos de Michel Boujut, d'un texte de Laurent Aknin ("Aki Kaurismäki : la lettre volée"), d'un entretien avec l'actrice Elina Salo, d'une revue de presse autour du film et d'un texte de Daniel Sauvaget sur le cinéma finlandais.

LEVIEUX, Michèle, "Aki Kaurismäki : « *Les pauvres n'ont plus rien à perdre.* »", *L'Humanité*, 24 mai 2002.

SÉGURET, Olivier, "Aki Charismatique", *Libération*, 23 mai 2002.

AKI KAURISMÄKI

JOUBERT, Jacques, *Au loin s'en vont les nuages*. Un film d'Aki Kaurismäki, AcrirA (Région Rhône-Alpes), Lycéens au cinéma, 1999. Outre les rubriques consacrées directement au film, le propos sur le cinéaste et les pistes de réflexion peuvent être, avec profit, mis en regard de *L'Homme sans passé*.

GIRARD, Guy, *Aki Kaurismäki*, coll. "Cinéma de notre temps", AMIP/ARTE FRANCE 2000, 52 mn. Dans ce documentaire, Guy Girard, assisté de l'historien de cinéma finlandais Peter von Bach, s'entretient avec Aki Kaurismäki, le filmant principalement à Markkila, et s'attachant à faire ressortir comment l'univers qu'il y a mis en place devient la substance même de ses films.

KYOSOLA, Satu, *Des ombres et des nuages. Dynamiques mélancoliques dans l'œuvre d'Aki Kaurismäki*, Lille, ANRT, 2001. [Thèse sous forme de microfiches.]

NEZICK, Nathalie (dir.), "Aki Kaurismäki", *Contre Bande* (Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne), n° 5, 1999. Important collectif regroupant une quinzaine de contributions, dont la traduction d'un entretien passionnant avec le réalisateur par Peter von Bagh.

PUUKKO, Martti, "Entretien avec Aki Kaurismäki (2000)", site "INFO.Finlande". Des révélations, entre autres, sur les films et livres préférés du réalisateur.
http://www.info-finlande.fr/fo/visu.php3/Msg_22_41_557_1_7

LE CINÉMA FINLANDAIS ET LE CINÉMA D'EUROPE DU NORD

COWIE, Peter (dir.), *Le Cinéma des pays nordiques*, Paris, Centre Pompidou, coll. "Cinéma Pluriel", 1992. Ce collectif propose une histoire de la création et des institutions cinématographiques dans les cinq pays nordiques (Danemark, Finlande, Islande, Norvège, Suède) liés sur le plan tant géographique que politico-économique. L'ensemble est complété par un dictionnaire des réalisateurs et une filmographie analytique de 215 films.

REITZ, Edgar, LOZINSKI, Pawel, BJÖRKMAN, Stig (dir.), *Cinémas d'Europe du Nord. De Fritz Lang à Lars von Trier*, Paris, Éditions des Mille et Une Nuits & ARTE éditions, 1998. Ce livre illustre comment quatre cinématographies venues du Nord (Allemagne, Pologne, Pays Nordiques, Russie) ont marqué, dès les premières décennies, la création européenne : paysages naturels grandioses ou décors construits, atmosphères oniriques ou dramatiques, visages d'actrices voilés ou radieux…

DE LA FIGURE À LA FABLE

BRENEZ, Nicole, *De la figure en général et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. "Arts et cinéma", 1998. Livre incontournable pour qui veut, notamment, se pencher sur la question de l'*acting* comme événement plastique et dramatique.

RANCIERE, Jacques, *La Fable cinématographique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "La Librairie du XXIe siècle", 2001. Pour le premier chapitre du livre, "Les fables du visible. Entre l'âge du théâtre et celui de la télévision".

PEINTURE ET CINÉMA

Étant donné l'importance de l'inspiration picturale et du geste coloriste chez Kaurismäki, le rapport peinture/cinéma ne peut pas être ignoré. Voici des références qui permettent de mieux aborder les enjeux qu'il suscite.

Art Press, "Le récit dans la peinture jusqu'au cinéma", n° 254, février 2000.

AUMONT, Jacques (dir.), *La Couleur en cinéma*, Paris, Mazzotta/Cinémathèque française, 1995.

BONITZER, Pascal, *Décadrages. Peinture et cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile/Cahiers du cinéma, coll. "Essais", 1985.

Peinture Cinéma Peinture, Paris, Hazan/Direction des Musées de Marseille, 1989.

Positif, "Cinéma et Peinture", n° 353/354, juillet-août 1990.

TAMINIAUX Pierre & MURCIA Claude (dir.), *Cinéma / Art(s) plastique(s)*, Paris, L'Harmattan, coll. "Champs visuels", 2004.

ÉDUCATION À L'IMAGE

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel & VERNET, Marc, *Esthétique du film* [1983], Paris, Nathan, coll. "Cinéma", 3e édition revue et augmentée, 1999. Manuel destiné aux étudiants, aux enseignants du secondaire qui aborde le Septième Art sous ses aspects techniques et formels (le montage, la narration, la profondeur, la réception, etc.).

PINEL, Vincent, *Le Montage, l'espace et le temps du film*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Les petits Cahiers"/CNDP, 2001. Pour mieux cerner le « *rapport des images entre elles* », depuis le cinéma sans le montage jusqu'au montage du cinéma virtuel.

SIETY, Emmanuel, *Le Plan, au commencement du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. "Les petits Cahiers"/CNDP, 2001. Retour concis, précis et pédagogique sur les définitions de plan, la profondeur de champ et le travail audiovisuel qu'il engendre.

Vidéographie sélective*

AKI KAURISMAKI

L'Homme sans passé - DVD (Arte vidéo). ADAV : réf. 44665

Coffret "Trois films de Kaurismäki", ARTE-vidéo, 2003. Avec *L'Homme sans passé*, *Juha*, *Au loin s'en vont les nuages*. En bonus : le documentaire de Guy Girard, des extraits de la Conférence de presse cannoise concernant *L'Homme sans passé*, des séquences commentées par Philippe Azoury.

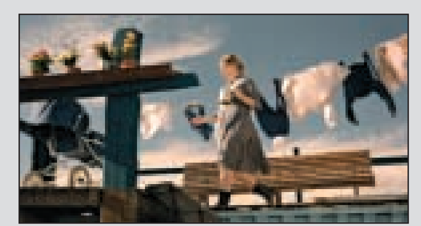
Leningrad Cowboys Go America - DVD (Alcome Distribution)

AUTRES FILMS CITÉS

Cyrano de Bergerac - DVD (Pathé Vidéo).
Dodes'kaden - DVD (Arte vidéo). ADAV : réf. 35731
L'Homme invisible - DVD (Universal Pictures)
Los Olvidados - DVD (Films sans Frontières)
Memento – DVD (Pathé)
Mulholland Drive - DVD (Studio Canal). ADAV : réf. 39113
Ouvre les yeux - DVD (Universal Pictures)
Paycheck - DVD (Dreamworks, Belgique)
Requiem for a Dream - DVD (Studio Canal). ADAV : réf. 54545
Sailor et Lula - DVD (Universal, Belgique)
Le Vagabond (coffret 16 courts métrages) - DVD (Arte vidéo)

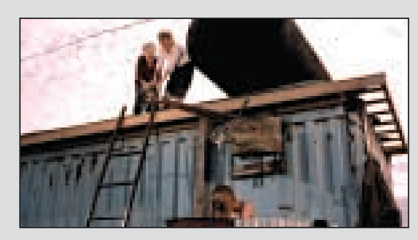
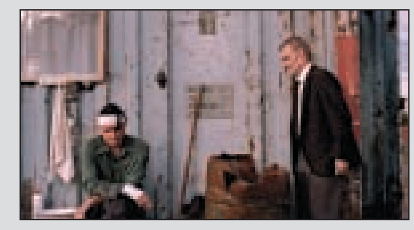
* Conditions ADAV, voir le catalogue 2003-2004, tél. 01 43 49 10 02.

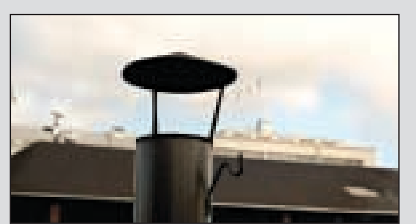
www.lyceensaucinema.org : accès aux documents pédagogiques édités, enrichis de l'ensemble des sites internet ressources.

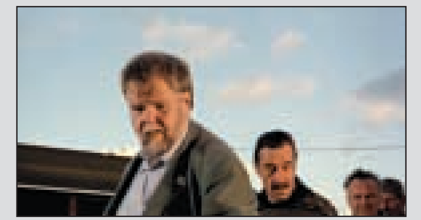
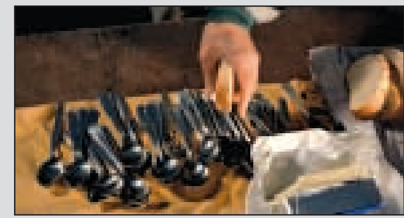











Ce film décalé voyage à travers les références et les conventions pour privilégier l'émotion. La renaissance identitaire de M, un pauvre amoureux amnésique, impose une vision utopique de l'exclusion sociale en brisant le récit mélodramatique par des effets burlesques. Les dimensions plastique et musicale de la mise en scène composent un nouveau cadre de vie, à la fois réaliste et fabuleux, pour L'Homme sans passé. La fiction cinématographique a le pouvoir de repeindre le réel. Les couleurs et les lumières ont rarement été aussi heureuses.

Diane Arnaud



